

Zur humoristischen Graphik der
Düsseldorfer Malerschule
Die Veröffentlichungen von 1830 – 1850

Inaugural - Dissertation
in der Philosophischen Fakultät I
(Philosophie, Geschichte und Sozialwissenschaften)
der Friedrich-Alexander-Universität
Erlangen - Nürnberg

vorgelegt von
Eva Büttner
aus Unkel am Rhein

D 29

1981

1981 # 368

Zur humanistischen Graphik der
Düsseldorfer Malerschule
Die Vordrucke von 1630–1650

Digitized by the Internet Archive
in 2026



Zur humoristischen Graphik der
Düsseldorfer Malerschule
Die Veröffentlichungen von 1830 – 1850

Inaugural - Dissertation
in der Philosophischen Fakultät I
(Philosophie, Geschichte und Sozialwissenschaften)
der Friedrich-Alexander-Universität
Erlangen - Nürnberg

vorgelegt von
Eva Büttner
aus Unkel am Rhein

D 29



Tag der mündlichen Prüfung: 27. 2. 1981

Dekan: Universitätsprofessor Dr. H. Winterstein

Referent: Universitätsprofessor Dr. W. Timofiewitsch

Korreferent: Universitätsprofessor Dr. A. Knappe

Inhaltsverzeichnis

	Seite
Vorwort	5
1. Einleitende Betrachtungen	
1.1. Die Düsseldorfer Akademie unter Wilhelm von Schadow, Arbeitsbedingungen der Düsseldorfer Künstlerschaft	10
1.2. Wesen und Wirkung der graphischen Technik im 19. Jahrhundert	24
1.3. Das Verhältnis von Wort und Bild in der graphi- schen Kunst	29
1.4. Zum Verständnis der Begriffe "Humor" und "humo- ristische Graphik"	38
1.5. Humoristische Graphik in Düsseldorf als Wort und Bild verbindende Kunst	47
2. Die humorvolle Arabeske	
2.1. Herkunft, Bedeutung und Ausbildung	52
2.2. Arabeske und Gedichtillustration	
2.2.1. "Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde"	69
2.2.2. Johann Baptist Sonderland	86
2.2.3. "Deutsche Dichtungen mit Randzeichnungen deut- scher Künstler"	100
2.3. Zusammenfassung und Ergänzung	107
2.3.1. Adolf Schrödter	113
2.4. Arabeskenhaft dekorierte Titelseiten, Karten und Plakate	116

	Seite
3. Graphik und erzählende Dichtung, das illustrative Werk einzelner Künstler	124
3.1. Mappenwerke	127
3.1.1. Blätter zum "Don Quichotte"	128
3.1.2. Blätter zur "Jobsiade"	139
3.2. Illustrationen im Buch	150
3.3. Kinder- und Jugendbücher von Johann Baptist Sonderland und Gustav Süss	162
3.4. "Scenen aus Immermanns Münchhausen" von Johann Baptist Sonderland	177
4. Graphik und ergänzendes Wort, wieder auflebende und neue Mittel der Kommunikation	
4.1. Bilderbögen	184
4.2. "Thaten und Meinungen des Herrn Piepmeyer", ein Bilderroman von Adolf Schrödter	191
4.3. Die "Düsseldorfer Monatshefte"	
4.3.1. Ihre Position im Kreis der illustrierten und satirischen Zeitschriften	205
4.3.2. Die Beiträge und die formalen Möglichkeiten ih- rer Gestaltung	225
4.3.2.1. Graphik, Gedicht und Erzählung	227
4.3.2.2. Bildergeschichte und Einzelbild	236
4.3.3. Zur Herkunft einzelner Bildmotive, der Einfluß der französischen Karikatur	249
4.4. Zusammenfassung und Ergänzung	268

	Seite
5. Humoristische Kunst in Düsseldorf, Entstehung und Entwicklung	277
Anhang	292
Literaturverzeichnis	296
Abbildungsverzeichnis	305
Katalog	325

Vorwort

Obgleich die Malerei der Düsseldorfer Schule¹⁾ in den letzten 20 Jahren durch zahlreiche Publikationen und Ausstellungen²⁾ gewürdigt wurde, findet die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstandene Graphik der Düsseldorfer Maler noch immer nicht genügend Beachtung. Die 1929 veröffentlichte Arbeit Paul Horns ist bis heute die einzige umfassende Darstellung Düsseldorfer Graphik.³⁾

Trotz zahlreicher Verluste, die schon Horn bedauert⁴⁾ und die durch die Zerstörungen des zweiten Weltkrieges noch erheblich vergrößert wurden, ist noch ein relativ umfangreicher Bestand an Düsseldorfer Graphiken der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vorhanden. Allerdings ist es nicht mehr möglich, eine "lückenlose Dokumentation des Düsseldorfer graphischen Materials herzustellen".⁵⁾ Der Grund dafür ist nicht nur in der großen Zahl der verlorengegangenen

1) Zum Begriff "Düsseldorfer Schule", vgl.: S. 17/18

2) Vgl.: Kalnein, Wend von (Hrsg.): Die Düsseldorfer Malerschule. Katalog des Kunstmuseums Düsseldorf. - Düsseldorf 1979, S. 506-508

3) Horn, Paul: Düsseldorfer Graphik in alter und neuer Zeit. - Düsseldorf 1928. In: Schriften des städtischen Kunstmuseums Düsseldorf, Bd. II

4) Vgl.: Horn, P.: s.o., S. 7

5) Rudolph, Gerhard: Buchgraphik in Düsseldorf. In: Kalnein, W. v.: s.o., S. 186

Blätter zu suchen, sondern vor allem darin, daß die kunsthistorische Forschung - trotz ihrer Bemühungen um die Düsseldorfer Kunst in den 20er Jahren unseres Jahrhunderts¹⁾ - es versäumt hat, die graphischen Arbeiten katalogisierend zu erfassen.

Ein großer Teil der Düsseldorfer Graphiken, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstanden, hat humoristischen und illustrativen Charakter. Deshalb berühren diese Arbeiten Randgebiete der kunsthistorischen Forschung. Zum einen sind sie eng verknüpft mit der Literatur, weil sie sich auf einen Text beziehen oder zusammen mit ihm erscheinen. Zum anderen sind bei der Betrachtung dieser Werke in besonderem Maße zeitgeschichtliche Aspekte einzuschließen.

Die humoristische Kunst läßt sich in erster Linie mit Hilfe ikonographischer Untersuchungen erfassen. Sie ist grundsätzlich von der Karikatur zu unterscheiden, da diese eine selbständige Variante der komischen Kunst ist. Die Übergänge zwischen diesen beiden Richtungen sind jedoch fließend,²⁾ d.h. Karikaturen sind aus dem Gebiet des Humors nicht unbedingt auszuschließen oder davon zu trennen. Aus diesem Grund sind auch

¹⁾ Vgl.: S. 16/17

²⁾ Vgl.: S. 46/47 u. S. 222

politische und gesellschaftspolitische Gesichtspunkte bei der Betrachtung humorvoller Graphik zu berücksichtigen.

Hanna Gagel und Helmut Hartwig¹⁾ haben in den letzten Jahren Beiträge veröffentlicht, in denen die Düsseldorfer Malerei und Graphik insbesondere im Hinblick auf ihren historisch-dokumentarischen Wert beurteilt wurde. Dabei wurde versucht, die politische Aktivität der Düsseldorfer Künstler der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts herauszuarbeiten und ihnen einen mit den französischen Karikaturisten vergleichbaren Kampfgeist zuzuschreiben. Aus dieser Blickrichtung erschienen die unpolitischen und humorvollen Arbeiten von geringem Wert, auch blieben kunsthistorische Aspekte nahezu unberücksichtigt.²⁾

¹⁾ Vgl.: Gagel, Hanna: Die Widerspiegelung bürgerlich-demokratischer Strömungen in den Bildmotiven der Düsseldorfer Malerschule 1830-1850. In: Kunst der bürgerlichen Revolution, 1848/49. Ausstellungskatalog der Neuen Gesellschaft für bildende Kunst. - Berlin 1973, S. 118-134

Gagel, Hanna: Die Düsseldorfer Malerschule in der politischen Situation des Vormärz und 1848. In: Kalnein, W. v.: s.o., S. 68-85

Hartwig, Helmut (und Riha, Karl): Politische Ästhetik und Öffentlichkeit. 1848 im Spaltungsprozeß des historischen Bewußtseins. - Steinbach und Wißmar 1974, S. 89-91

²⁾ Ines Bach schließt sich in ihrer unveröffentlichten Magisterarbeit diesen Autoren an. Vgl.: Bach, Ines: Studien zur Karikatur in den Düsseldorfer Monatsheften. (Unveröffentlichte) Magisterarbeit TU Berlin, Institut für Kunstwissenschaft, 1977

Leider war es mir nicht mehr möglich, mich intensiv mit Bachs Thesen auseinanderzusetzen, da ich ihre Arbeit erst kurz vor Abschluß dieser Studie einsehen konnte.

Die illustrative Seite der Düsseldorfer Graphik hat Paul Adolf Seehaus herausgestellt. Er promovierte 1918 an der Universität Bonn mit einer Dissertation über "Die Geschichte der Düsseldorfer Buchillustration in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts".¹⁾ Diese Arbeit wurde jedoch nie veröffentlicht²⁾ und ist nicht mehr aufzufinden. Weder die Witwe des Seehaus-Monographen Ertel noch das Kunsthistorische Institut in Bonn konnten mir bei der Suche nach dieser Dissertation weiterhelfen. Dem Dekanat der Philosophischen Fakultät in Bonn war es ebenfalls trotz intensiver Bemühungen nicht möglich, auch nur einen Hinweis auf die Seehaus-Dissertation zu finden.

Die folgende Studie versucht, zumindest ein Teilgebiet dieser Dissertation erneut zu erarbeiten und über die Buchillustration hinaus darzustellen. Dabei soll die große Zahl der humorvollen Graphiken der Düsseldorfer Schule hervorgehoben werden, die in den Jahren 1830-1850 entstanden und veröffent-

1) Seehaus war Maler und Kunsthistoriker und verstarb ein halbes Jahr nach seiner Promotion (1919). Vgl.: Ertel, K.F.: Paul Adolf Seehaus. - Recklinghausen 1968. In: Monographien zur rheinisch-westfälischen Kunst der Gegenwart, Bd. 38
Vgl. auch: Horn, P.: s.o., S. 83

2) Dies muß angenommen werden, weil die Dissertation weder in den Jahresregistern der Universitäten zu finden, noch in deutschen Bibliotheken nachweisbar ist.

licht wurden. Die Karikatur wird dagegen innerhalb dieser Arbeit nur am Rande zur Sprache kommen.

Wesentliche Anregungen für diese Abhandlung erhielt ich von Frau Dr. Irene Markowitz und Herrn Dr. Gerhard Rudolph, denen ich an dieser Stelle besonders danken möchte. Nicht zuletzt gilt mein Dank Herrn Prof. Dr. Wladimir Timofiewitsch, der mir jederzeit mit Rat und Tat zur Seite stand.

1. Einleitende Betrachtungen

1.1. Die Düsseldorfer Akademie unter Wilhelm von Schadow, Arbeitsbedingungen der Düsseldorfer Künstlerschaft

Die hier zu behandelnden Arbeiten entstanden in der Zeit von 1830-1850. Dieser Zeitraum fällt in etwa zusammen mit der Blütezeit der Düsseldorfer Kunst und der Leitung der Düsseldorfer Kunstakademie durch Wilhelm von Schadow.

Die erste Düsseldorfer Akademie¹⁾ wurde 1767 durch den Kurfürsten Karl Theodor ins Leben gerufen. Ihre wichtigste Stütze war die schon von Johann Wilhelm erworbene Gemäldesammlung. Mit dem Verlust dieser Kurfürstlichen Galerie im Jahre 1805²⁾ verfiel auch die Kunstakademie Düsseldorfs. Sie hatte keinen Direktor, kaum Schüler und bestand im Grunde nur noch dem Namen nach.

1) Bei den folgenden Angaben zur Geschichte der Düsseldorfer Akademie, vgl.:
Wiegmann, Rudolf: Die königliche Kunstakademie zu Düsseldorf. Ihre Geschichte, Einrichtung und Wirksamkeit und die Düsseldorfer Künstler. - Düsseldorf 1856, S. 1-5
Peters, Heinz: Meisterwerke der Düsseldorfer Galerie. - Honnef 1955, S. 21
Loup, Kurt: Kunstakademie und freie Künstlerschaft. In: Trier, Eduard (Hrsg.): 200 Jahre Kunstakademie Düsseldorf. - Düsseldorf 1973, S. 173

2) Beim Ausbruch des Krieges zwischen Frankreich und Preußen ließ Maximilian Joseph von Bayern, an den Düsseldorf durch eine Erbschaft gefallen war, die Gemäldesammlung unter dem Vorwand, sie sei dort sicherer, nach München bringen. Vgl.: Wiegmann, R.: s.o., S. 4

Nachdem Düsseldorf 1815 an Preußen gefallen war, veränderte sich diese Situation. Bereits 1816 forderte Berlin einen Bericht über den Zustand der Düsseldorfer Kunstakademie. 1817 begannen die Vorarbeiten zu ihrer Wiederherstellung. 1819 wurde die "Königlich Preußische Kunstakademie der Rheinprovinzen" gegründet und Peter Cornelius zu ihrem Direktor ernannt. 1821 konnte der Lehrbetrieb der Akademie wieder in vollem Umfang aufgenommen werden. 1826 wurde Wilhelm Schadow als Nachfolger Cornelius' an die Akademie berufen.¹⁾

Beide Akademiedirektoren, Cornelius und Schadow, waren der Kunst der Nazarener eng verbunden.²⁾ Im Gegensatz zu Cornelius hielt sich Schadow jedoch nicht streng an das nazarenische Ideal einer "archaisierenden Kunst"³⁾, d.h. für ihn spielten Technik und Farbe der Malerei keine untergeordnete Rolle. Die Voraussetzung der Malerei war für ihn das Studium nach der Natur.⁴⁾

1) Cornelius hatte die Direktorenstelle nur unter der Bedingung angenommen, weiterhin als freischaffender Künstler in München tätig zu sein. Als der Direktor der Münchner Akademie 1824 starb, gab Cornelius dem Drängen König Ludwigs nach, die Akademie-Direktion in München zu übernehmen. 1825 ging er mit dem größten Teil seiner Schüler nach München. Vgl.: Loup, K.: s.o., S. 173

2) Beide Künstler waren in Rom an der Ausmalung der Casa Bartholdi beteiligt gewesen. Vgl.: Wiegmann, R.: s.o., S. 5/6

3) Brion charakterisiert durch diesen Ausdruck die Kunst der Nazarener. Brion, Marcel: Kunst der Romantik. - München und Zürich 1960, S. 46

4) Vgl.: Haak, Friedrich: Die Kunst des 19. Jahrhunderts. In: Grundriß der Kunstgeschichte von Wilhelm Lübke, neu bearbeitet von Max Samrau, Bd. 5. - Stuttgart 1905, S. 129

Insbesondere förderte Schadow die Historienmalerei. Der Landschaftsmalerei stand er aufgeschlossen gegenüber. 1840 wurde sogar die Landschaftsklasse an der Akademie neu eingerichtet. Die Genremalerei wurde von Schadow toleriert, doch im Prinzip abgelehnt.¹⁾ "Obgleich Schadow den Idealismus pflegte, war er künstlerisch zu ehrlich, die Schüler an der freien Wahl ihres Faches zu hindern... Diese in Grenzen gehaltene Toleranz wurde nach Schadows Tod aufgegeben."²⁾

Allein auf die Persönlichkeit Wilhelm von Schadows ist die Bedeutung und Entwicklung der Düsseldorfer Kunst der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und ihr weltweiter guter Ruf zurückzuführen. Seine Amtszeit begann Schadow mit einer gründlichen Umorganisation der Akademie.³⁾ Neben dieser Neuordnung nach seinen künstlerischen Grundsätzen war er von Anfang an bemüht, nicht nur jeden einzelnen Schüler zu fördern, sondern auch für den Erfahrungsaustausch der Künstler untereinander zu sorgen. Das gemeinschaftliche Arbeiten der Künstler wurde vor allem

¹⁾ Vgl.: Schaarschmidt, Friedrich: Zur Geschichte der Düsseldorfer Kunst, insbesondere im 19. Jahrhundert. - Düsseldorf 1902, S. 152 u. 183

Vgl. auch: Katalog des Kunstmuseums Düsseldorf. Die Düsseldorfer Malerschule. - Düsseldorf 1969, S. 297

²⁾ Hütt, Wolfgang: Der Einfluß des preußischen Staates auf die Entwicklung von Inhalt und Form der bildenden Kunst im 19. Jahrhundert. In: Studienmaterial für die künstlerischen Lehranstalten, Heft 1. - Dresden 1955, S. 43/44

³⁾ Darüber gibt ausführlich Auskunft: Wiegmann, R.: s.o., S. 30-62

durch das von Schadow eingeführte System der Meisterklassen begünstigt.¹⁾

Schadows Wunsch war es, daß seine Schüler aber auch außerhalb der Akademie, im privaten Bereich, eine enge Gemeinschaft bildeten. Er förderte das Gemeinschaftsleben mit regelmäßig abgehaltenen Zirkeln, bei denen sich nicht nur Maler, sondern auch Schriftsteller und Musiker trafen.²⁾ Außerdem unterstützte Schadow Künstlerfeste und Künstlervereine. Sein Einsatz für den Gedankenaustausch und den Gemeinschaftssinn der Düsseldorfer Künstler haben gewiß ihren Teil dazu beigetragen, daß solche Gemeinschaftswerke wie das von Robert Reinick herausgegebene Buch "Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde"³⁾ entstehen konnte. Reinicks Briefe⁴⁾ geben einen guten Einblick in das gemeinschaftliche Leben der Düsseldorfer Künstlerschaft und berichten über den engen Kontakt, den Schadow zu seinen Schülern pflegte.

1) Vgl.: Hütt, W.: s.o., S. 29/30

2) Karl Immermann und Karl Schnase, Felix Mendelson-Bartholdy, der 1833 nach Düsseldorf kam und dort Musikfeste leitete, Robert Schumann und Friedrich von Uechtritz waren eng mit dem Kreis der bildenden Künstler Düsseldorfs verbunden. Vgl.: Schaarschmidt, F.: s.o., S. 58-60
Vgl. auch: Hütt, W.: s.o., S. 12

3) Vgl.: Kap. 2.2.1.
Schadow hat sich persönlich mit einer eigenen Graphik an diesem Werk beteiligt.

4) Vgl.: Höffner, Johannes (Hrsg.): Aus Biedermeiertagen. Briefe Robert Reinicks und seiner Freunde. - Bielefeld und Leipzig 1910

Neben der individuellen Förderung jedes einzelnen Schülers und seinem Bemühen um die Gemeinschaft der Düsseldorfer Künstler muß man herausstellen, daß Schadow auch außerhalb des künstlerischen Bereiches für seine Zöglinge eintrat. So sorgte er als Mitbegründer des Kunstvereins im Jahre 1829 dafür, daß die Arbeiten seiner Schüler einer breiten Öffentlichkeit bekanntgemacht und damit eine breitere Basis zur finanziellen Sicherheit der Düsseldorfer Künstler geschaffen wurde.¹⁾ Mit der gleichen Absicht wurde 1844 auf Schadows Initiative der "Verein Düsseldorfer Künstler zu gegenseitiger Unterstützung und Hilfe" gegründet. Der Verein hatte in erster Linie die Aufgabe, hilfsbedürftige und kranke Künstler zu unterstützen. Er erhielt seine Einnahmen durch Verkäufe nach veranstalteten Kunstausstellungen.²⁾

Schadows künstlerischen Prinzipien, aber vor allem dem Einsatz seiner Persönlichkeit, ist es zu verdanken, daß die Düsseldorfer Akademie in wenigen Jahren zu einer der größten (zeitweise 300 Zöglinge) und führenden Akademien des 19. Jahr-

1) Auch in seinen Zirkeln hatte Schadow Künstler, Mäzene und Auftraggeber zusammengeführt. Vgl.: Schaarschmidt, F.: s.o., S. 65/66

Im Gegensatz zu anderen Kunstvereinen, die sich die Aufgabe gestellt hatten, durch Reproduktionen, Ausstellungen und Verlosungen kleiner Bilder die Kunst "unter das Volk" zu bringen, hatte der "Kunstverein der Rheinlande und Westfalen" seine Ziele höher gesteckt. Ein großer Teil der Einnahmen wurde für die Kunstpflege verwendet, d.h. zum Ankauf von Bildern und zum Schmuck öffentlicher Gebäude oder Museen, aber auch, um monumentale Kunstwerke zu finanzieren. Vgl.: Schaarschmidt, F.: s.o., S. 66

2) Vgl.: Schaarschmidt, F.: s.o., S. 186

hunderts wurde. Ihre Schüler kamen aus allen gesellschaftlichen Schichten, aus allen Ländern Europas, ja sogar aus Amerika. Sowohl Anfänger als auch fertig ausgebildete Künstler wurden hier zusammen unterrichtet.¹⁾

Für Düsseldorf mit seinen 25.000 Einwohnern wurde die Akademie zum Zentrum des kulturellen und wirtschaftlichen Lebens.²⁾

Die Düsseldorfer Malerei erfreute sich großer Beliebtheit. Athanasius Raczyński³⁾ lobt die Düsseldorfer Schule "war so groß, daß er sie als Beginn einer neuen Zeit hinstellte. Die Verbindung einer hohen Idee mit naturalistisch durchdrungener Form und Farbe würde eine Umwälzung im gesamten Kunstschaffen Europas zur Folge haben."⁴⁾ Der Düsseldorfer "Kolorismus" und die perfekt beherrschte Technik waren entscheidend für den Ruhm

1) Vgl.: Hagen, A.: Deutsche Kunst in unserem Jahrhundert. - Berlin 1857, S. 297

2) Vgl.: Schaarschmidt, F.: s.o., S. 58

3) Athanasius Raczyński, preußischer Gesandter und Sammler von Gemälden, veröffentlichte 1836-42 in Paris 3 Bände zur Geschichte der neueren deutschen Kunst ("Histoire de L'art moderne en Allemagne"), die gleichzeitig in Berlin in deutscher Sprache erschienen. Vgl.: Brockhaus' Konversations-Lexikon, 14. Aufl., Bd. 13. - Berlin und Wien 1895, S. 580
Vgl. auch: S. 116

4) Daun, Berthold: Die Kunst des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart. Ein Grundriß der modernen Plastik und Malerei. - Berlin 1909, S. 203/204

dieser Malerei. "Die Düsseldorfer sind in der Periode farb-
loser Malerei die Koloristen unter den deutschen Künstlern
gewesen."¹⁾ Die Düsseldorfer Maler sind die ersten in Deutsch-
land, "die wieder zu malen versuchten und der Farbe großes
Verständnis entgegenbrachten."²⁾

Obgleich um 1840 erste kritische Stimmen aufkamen,³⁾ wurde
von der Düsseldorfer Kunst in der Literatur bis 1850 gene-
rell mit Hochachtung gesprochen.⁴⁾ Nach 1850 findet man nur
noch abfällige Urteile, wenn man es überhaupt noch für nötig
hält, die Düsseldorfer Malerei unter Schadow zu erwähnen.
Nicht nur in der Kunstkritik, sondern auch in der Stadt Düs-
seldorf starb mit der Amtsniederlegung Schadows (1859) das
Interesse an der Kunst seiner Schule.

Erst Anfang des 20. Jahrhunderts wurde im Düsseldorfer Raum
erneut damit begonnen, Kunstpflege und Kunstforschung zu be-
treiben. Mit der Jubiläumsausstellung 1925 bemühte man sich,
das Ansehen der Düsseldorfer Kunst wieder herzustellen. In
diesem Zusammenhang haben sich Karl Voll, Paul Clemen, Frie-
drich Schaarschmidt, Walter Cohen, Bernd Lasch und Paul Horn

¹⁾ Haak, F.: s.o., S. 129

²⁾ Daun, B.: s.o., S. 204

³⁾ Vgl.: Schwarz, Waltraud: Die Karikatur als Ausdruck der Kunst-
kämpfe im 19. und 20. Jahrhundert. Phil. Diss. - Berlin 1956,
S. 31

⁴⁾ Bei dieser und den folgenden Angaben zur Literatur und Pflege
der Düsseldorfer Kunst, vgl.: Horn, P.: s.o., S. 7-9

besonders um die Düsseldorfer Schule verdient gemacht. Erst 1964 griff Wolfgang Hütt in umfassender Weise das Thema der Düsseldorfer Malerei unter Schadow wieder auf.¹⁾ Ihm folgten kleinere Arbeiten in Zeitschriften, Sammelwerken und Katalogen. Eine das Gesamtbild der Düsseldorfer Schule erfassende Schrift ist seitdem nicht veröffentlicht worden.

In der Literatur um 1930 wurde der Begriff "Düsseldorfer Malerschule" als Synonym für die Schadowschule - also die akademische Düsseldorfer Malerei der Zeit zwischen 1826 und 1859 - üblich. Heute schließt der Begriff meist auch die unakademische Malerei und oft auch die Arbeiten der zweiten Jahrhunderthälfte mit ein.²⁾ Eine solche Ausweitung des Begriffes "Düsseldorfer Malerschule" ist problematisch und nur durch den großen und lang anhaltenden Einfluß der an Schadow orientierten Malerei zu rechtfertigen.³⁾ Dem "Geist der Akademie konnte sich keiner der in Düsseldorf arbeitenden Künstler entziehen. So erscheint die Düsseldorfer Malerei unabhän-

1) Hütt, Wolfgang: Die Düsseldorfer Malerschule, 1819-1869. - Leipzig 1964

2) Vgl.: Markowitz, Irene: In: Katalog des Kunstmuseums Düsseldorf, 1969, (s.o.), S. 7

3) Hagen führt aus, daß ein einheitlicher Charakter der Düsseldorfer Malerei nur bis 1835 bestand. Vgl.: Hagen, A.: s.o., S. 318
Schaarschmidt und Hütt sprechen von einem Bruch zwischen der akademischen und unakademischen Malerei am Ende der 30er Jahre. Vgl.: Schaarschmidt, F.: s.o., S. 64 und Hütt, W.: "Der Einfluß des preußischen Staates..." (s.o.), S. 12/13

gig von der Bindung an die Akademie als ein einheitlicher, fest umrissener Begriff." ¹⁾

Die akademische Düsseldorfer Malerei unter Schadow orientierte sich inhaltlich in erster Linie an Geschichte und Literatur. Die Maler wählten und gestalteten ihre Motive mit der Absicht, den Betrachter emotional anzusprechen, ihn mitfühlen zu lassen. Unter dieser Voraussetzung versteht der Betrachter das Bild auch ohne Kenntnis der genauen inhaltlichen Zusammenhänge. Es wird ein direkter, enger Kontakt zwischen Bild und Betrachter hergestellt. Durch die Farbigkeit und naturalistische Darstellung, die charakteristisch für die Düsseldorfer Malerei dieser Zeit ist, wird die Absicht verstärkt, die Empfindungen der Zuschauer zu erreichen. So wird die Düsseldorfer Malerei - weil für alle verständlich - zu einer "Kunst für Alle". ²⁾ Denkt man an den regelrechten Bildungsboom, der nach den Befreiungskriegen 1815 einsetzte, wird deutlich, warum sich die Düsseldorfer Malerei einer solchen Beliebtheit erfreute. Sie entsprach genau den Forderungen, die die Zeit an ihre Kunst stellte. ³⁾

Das Ziel der Malerei, Emotionen im Betrachter hervorzurufen,

¹⁾ Kalnein, W. v.: In: Katalog des Kunstmuseums Düsseldorf, 1969, (s.o.), S. 5

²⁾ Markowitz, I.: s.o., S. 9

³⁾ Hagen hebt es als besonderes Verdienst der Düsseldorfer Schule hervor, daß sie die bildende Kunst popularisierte und ihr Ansehen hob. Der bildende Künstler stand jetzt auf gleicher Stufe mit dem Dichter. Vgl.: Hagen, A.: s.o., S. 320

barg von vornherein eine Gefahr in sich, die die kritischen Stimmen immer lauter werden ließ und schließlich zur Verachtung der Schadowschule führte. Die Bilder rutschten ab zu sentimentalcn Rührstücken. Man machte der Düsseldorfer Malerei zum Vorwurf, daß ihr "alles Feste, Männliche, Harte, Akzentuierte, Individuelle" fehle und sie im "Allgemeinen, Typischen, Weichen, Schematischen, Zerflossenen, Rührseligen" schwelge.¹⁾

Die Typisierung, der einheitliche Stil der Düsseldorfer Kunst, hängt zusammen mit dem von Schadow bewußt geförderten Gemeinschaftssinn der Düsseldorfer Künstler. Innerhalb der Meisterklassen war es üblich, daß sich mehrere Künstler an einem Bild beteiligten.²⁾ In diesem Zusammenhang sind auch die Freundschaftsbilder zu erwähnen, die Portraits mehrerer Künstler auf einem Bild vereinigen. Bei diesen Gemeinschaftswerken war man natürlich bemüht, sich in der Malweise einander anzugleichen.

Die freundschaftlichen Beziehungen der Künstler untereinander, ihre Künstlerfeste und Künstlervereine festigten zwar ihre Gemeinschaft, förderten jedoch auf der anderen Seite

1) Haak, F.: s.o., S. 128

2) Vgl.: Hütt, W.: "Der Einfluß des preußischen Staates..." (s.o.), S. 29/30

die Bildung einer Künstlerclique, die von ihrer Umwelt abgesondert lebte.¹⁾

Die starke Persönlichkeit Schadows und sein intensives Bemühen um jeden einzelnen Schüler hatten nicht nur individuelle Förderung zur Folge. Sicher wurde durch die ständige Kritik an den Arbeiten seiner Schüler auch deren Individualität gegenüber der Lehrmeinung Schadows im Sinne der Gemeinschaft zurückgedrängt. Reinick schreibt 1834 an Franz Kugler: "Ja wahrhaftig, Franz, so einen Meister hat es nie gegeben und wird's nicht mehr geben, der guckt die Leute durch und durch, und es ist gerade so, als wenn er jedesmal der rechte gute Genius von dem ist, den er gerade korrigiert; er steckt förmlich in der Seele aller seiner Schüler drin und weiß besser, wo man mit seinem bißchen Sinn und Verstand hinaus will, als man's selber weiß."²⁾

In die Amtszeit Schadows fällt auch die Entfaltung der Originalgraphik in Düsseldorf. Doch nicht so sehr seine Persönlichkeit, sondern vor allem die Zeitumstände sind als Begründung für die steigende Anzahl der eigens für die vervielfäl-

1) Schadow erkannte die Gefahr der engen, freundschaftlichen Zusammenarbeit der Künstler. Er bezeichnete seine und seiner nächsten Schüler Kunst als "Treibhauspflanze". Vgl.: Schaarschmidt, F.: s.o., S. 187/188

2) Höffner, J.: s.o., S. 83

tigende Technik vom Künstler gefertigten Arbeiten anzuführen.¹⁾ "Ein wahrer Bildungshunger schien sich des Volkes bemächtigt zu haben; das Theater und die Ölbilder genügten ihm nicht mehr zur Verkörperung der Gedanken der Dichter, und die Zeichnung mußte hinzugenommen werden. Wie man ein Bild nicht ohne poetischen Inhalt sehen und verstehen konnte, so mochte man bald keine Bücher, sei es in Prosa, sei es in Versen, ohne Bilder dabei zu haben."²⁾

Die illustrierende Originalgraphik, die sich seit den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts in Düsseldorf entwickelte³⁾, ist zu unterscheiden vom in dieser Zeit gebräuchlichen akademischen Kupferstich. An nahezu allen Akademien wurde bis ins 19. Jahrhundert der Kupferstich als einzige graphische Technik gelehrt. Die akademische Graphik beschränkte sich jedoch auf die Reproduktion, d.h. die graphische Nachbildung von nicht für den Druck bestimmten Kunstwerken.⁴⁾ Auch in Düsseldorf hatte die akademische Reproduktionsgraphik Tradition. So wurde z.B. 1780 der Kunstakademie Düsseldorf

1) Vgl.: Rudolph, Gerhard: Druckgraphik in Düsseldorf 1800-1860. In: Trier, Eduard (Hrsg.): 200 Jahre Kunstakademie Düsseldorf. - Düsseldorf 1973, S. 109/110

2) Vgl.: Schaarschmidt, F.: s.o., S. 239

3) Vgl.: Rudolph, G.: "Druckgraphik ..." (s.o.), S. 110

4) Vgl.: Horn, P.: s.o., S. 9

das Privileg erteilt, die Gemälde und Handzeichnungen der Kurfürstlichen Sammlungen in Kupfer zu stechen.¹⁾

In den akademischen Kupferstecherklassen hatten die Schüler zwar die Freiheit der Interpretation einer Vorlage, die Verwirklichung eigener künstlerischer Ideen und der Gebrauch anderer graphischer Techniken war ihnen jedoch innerhalb der Akademie nicht möglich. Der akademische Kupferstich wurde im 19. Jahrhundert vor allem durch die Kunstvereine protegiert, deren Vereinsblätter und Jahresgaben an die Mitglieder zum größten Teil aus Gemäldereproduktionen bestanden.²⁾

Im Gegensatz zur Akademie boten Verlage und Druckereien den Künstlern die Möglichkeit, eigene graphische Arbeiten zu schaffen, die für den Druck und die vervielfältigende Technik bestimmt waren. Außerdem wurden die Künstler bei der Arbeit für diese "graphischen Anstalten" mit neueren Techniken wie Lithographie und Holzstich bekannt. Insofern lassen sich diese Betriebe als die eigentlichen Lehrstätten der Graphik im 19. Jahrhundert bezeichnen.³⁾

¹⁾ Vgl.: Horn, P.: s.O., S. 31

²⁾ Vgl.: Horn, P.: s.O., S. 11

³⁾ Es darf nicht vergessen werden, daß Verlage und Druckereien vielen Künstlern einen einigermaßen gesicherten Broterwerb garantierten. Viele Graphiker begannen nicht nur ihre Laufbahn in diesen Betrieben, sondern arbeiteten auch nach ihrer Ausbildung als Künstler dort, wie z.B. Johann Baptist Sonderland. Vgl.: S. 112

Die in Druckereien und Verlagen hergestellte sogenannte "Gebrauchsgraphik" wird bisweilen von der "zweckfreien Graphik" unterschieden.¹⁾ Ich halte diese Differenzierung für problematisch, weil die Grenzen zwischen diesen Bereichen immer willkürlich gesetzt sind.²⁾

Künstlerisch frei gestaltete Graphiken konnten zwar offiziell nicht im Rahmen der Düsseldorfer Akademie entstehen, sind jedoch ohne sie und ihre Zöglinge nicht zu denken. Denn alle bedeutenden Graphiker im Düsseldorf der Jahre 1830-1850 sind auch Maler und Schüler der Akademie. Man wird diesen Malern nicht gerecht, wenn man ihre "druckgraphischen Arbeiten als Nebenprodukt eines auf die Malerei konzentrierten künstlerischen Wirkungswillens" auffaßt³⁾, weil man dadurch die dieser Technik immanenten Voraussetzungen und Intentionen unberücksichtigt läßt.

¹⁾ Vgl.: Lexikon der Kunst, E.A. Seemann Verlag, Bd. II. - Leipzig 1976, S. 122
Vgl. auch: S. 28

²⁾ Außerdem hat jedes Kunstwerk eine bestimmte Aufgabe bzw. erfüllt einen bestimmten Zweck.

³⁾ Rudolph, G.: "Buchgraphik ..." (s.o.), S. 186

1.2. Wesen und Wirkung der graphischen Technik im 19. Jahrhundert

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts sind bereits alle Verfahrensmöglichkeiten der Graphik, d.h. Hochdruck, Tiefdruck und Flachdruck, bekannt. Allgemein läßt sich sagen, daß sich im Laufe dieses Jahrhunderts besonders die Verfahren durchsetzen, die eine rasche, einfache Herstellung und einen Druck von Schriftsatz und Illustration in einem Arbeitsgang ermöglichen. Die Ursache dafür ist vor allem in der steigenden Nachfrage nach illustrierten Büchern und Zeitschriften zu suchen.¹⁾

In Deutschland bleibt jedoch die den Anforderungen der Zeit gemäße Technik der Lithographie zunächst ungebräuchlich.²⁾ Vor der Jahrhundertmitte verwenden auch die Düsseldorfer Künstler vornehmlich Kupferstich, Radierung und Holzschnitt. Welches graphische Verfahren sie im einzelnen anwenden, ist nicht nur von der zu erwartenden Größe der Auflage abhängig, sondern richtet sich auch danach, welchen Publikumskreis sie erreichen wollen und welche konkreten Aufgaben die Graphik erfüllen soll. Für Gemäldereproduktionen, die als Einzelblätter oder in einem Mappenwerk erscheinen, oder für Buchgraphiken, deren Qualität und

¹⁾ Vgl.: Brunner, Felix: Handbuch der Druckgraphik. - Teufen (AR) Schweiz 1962, S. 61

²⁾ Vgl.: Scheffler, Karl: Die europäische Kunst im 19. Jahrhundert, Bd. I: Geschichte der europäischen Malerei vom Klassizismus bis zum Impressionismus. - Berlin 1926/27, S. 278

künstlerischer Charakter besonders betont werden soll, bevorzugen die Düsseldorfer Künstler Kupferstich und Radierung. Richtet sich die Graphik dagegen an ein breiteres Publikum oder soll sie volkstümlich wirken, erscheint sie z.B. in einer Zeitschrift oder als Illustration eines Märchenbuches, zieht man den Holzschnitt als drucktechnisches Verfahren vor.

Erst am Ende der 40er Jahre wird die Lithographie häufiger verwendet. Sie verdrängt allmählich die teureren und aufwendigeren Druckverfahren der Radierung und des Kupferstichs und übernimmt auch ihre Aufgaben. Die Lithographien Düsseldorfer Künstler aus den späten 40er und frühen 50er Jahren sind meist im Tondruckverfahren hergestellt.¹⁾ Man versteht darunter ein Überdrucken mit Nuancierungen einer und derselben Farbe. Oft werden in den Tonplatten auch Lichter ausgespart, um eine lebendigere Wirkung hervorzurufen.²⁾ Im Laufe der 50er Jahre benutzen die Düsseldorfer Künstler auch öfter den Chromodruck, d.h. die Farblithographie.³⁾

Im Gegensatz zu den für den Holzschnitt charakteristischen

1) Die lithographischen Beilagen der Düsseldorfer Monatshefte der Jahrgänge 1847-50 sind z.B. alle im Tondruckverfahren hergestellt. Vgl.: S. 216

2) Vgl.: Brockhaus' Konversations-Lexikon (s.o.), Bd. 6. - Berlin und Wien 1894, S. 567

3) Besonders die Titelblätter der "Künstler-Alben" (ab 1851), die vor allem von Scheuren gestaltet sind, werden gerne farbig gedruckt. Vgl.: S. 117

herben, kraftvollen Ausdruck und der feinen und präzisen Linienführung von Kupferstich und Radierung besitzt die Lithographie keine für sie eigentümliche Ausdrucksform. Das liegt daran, daß die Lithographie keine spezifische Technik voraussetzt, sondern daß der Künstler mit Feder, Pinsel, Tusche oder Kreide seine Zeichnung wie auf Papier auf den Druckstock bringen kann.¹⁾ Aus diesem Grund lassen sich in der Lithographie besonders leicht Halbtöne und weiche Übergänge erzeugen, die dem gedruckten Blatt einen malerischen Charakter verleihen. Vor allem in den Düsseldorfer Graphiken der 50er Jahre wird dieses malerische Element der Lithographie herausgearbeitet. Deshalb erscheinen diese Arbeiten häufig wie in eine andere Technik übertragene Gemälde, d.h. sie werden nicht dem Wesen der graphischen Technik gerecht, deren Ausdruck letztlich auf der Verwendung von Punkt und Linie beruht.²⁾

Im Gegensatz zu Malerei und Plastik ist die Graphik allein aufgrund ihrer Technik eine populäre Kunst. Sie ist weder von einem Gönner oder Auftraggeber abhängig, noch ist sie, bedingt durch ihre Auflagezahl, nur für sehr Wohlhabende erschwinglich. Blütezeiten der graphischen Kunst sind deshalb Blütezeiten des

1) Vgl.: Gorella, Arwed D.: Realismus und Antizipation in der Lithographie. "Liberté de la presse" von Honoré Daumier. In: Kunst der bürgerlichen Revolution, 1848/49. Ausstellungskatalog der Neuen Gesellschaft für bildende Kunst. - Berlin 1973, S. 142, Anm. 1

2) Vgl.: Brunner, F.: s.o., S. 297

Bürgertums, Zeiten, in denen sich nicht nur eine elitäre Klasse, sondern ein breites Publikum für Kunst interessiert und sie sich leisten kann. Deshalb ist auch die Entwicklung des Bürgertums im Deutschland des 19. Jahrhunderts mit einem Aufleben der graphischen Kunst verbunden.

An der Entwicklungsgeschichte der graphischen Verfahren läßt sich der Zusammenhang zwischen Graphik und Buchdruck ablesen. Aber auch durch ihre Wortbedeutung (schreiben, lesen) und durch die der Zeichnung ähnliche Technik ergibt sich die enge Verbindung der Graphik mit dem geschriebenen und gedruckten Wort. Unter diesem Gesichtspunkt gehört die Graphik zu dem Bereich der Kunst, der Wort und Bild, Schrifttum und bildende Kunst verbindet.

Im Hinblick auf die Gruppe, die die Graphik bevorzugt erreichen will, nämlich das Bürgertum, erscheint die Beziehung zwischen der graphischen Kunst und dem gedruckten Wort unter einem anderen Aspekt: In der Form des Einzelblattes, innerhalb eines Buches oder in einer Zeitschrift ist die Graphik nicht nur Kunst für jedermann, sondern auch Erklärung, Verdeutlichung, Erläuterung, Veranschaulichung des Wortes, das für jedermann bestimmt ist, also im weitesten Sinne Illustration.

Eine Sonderstellung innerhalb der Graphik nehmen die Werke ein, die ohne Text als Einzelblätter (als Wandschmuck oder

Sammlergraphik) oder Blättersammlungen (Mappenwerke) erscheinen und die von vornherein nicht als "Massenware", sondern für einen kleinen Liebhaberkreis geschaffen wurden. In der Literatur werden diese Arbeiten vielfach als "hohe Kunst" und "freie Graphik" im Gegensatz zur als minderwertig abgestempelten "Gebrauchsgraphik" bezeichnet.¹⁾

Die Grundlage dieser Einstellung resultiert sicher letztlich aus Gotthold Ephraim Lessings "Laokoon" (1760), in dem er sich gegen die Verbindung von Wort und Bild ausspricht. Dichtung und Malerei seien grundsätzlich gegensätzliche Ausdrucksformen der Kunst, weil der Dichter mit der Zeitfolge arbeite, der Maler aber nur Gleichzeitiges darstellen könne.²⁾ Nach Lessing entspricht die Verbindung von Text und Bild nicht den Grundsätzen der "hohen Kunst". Wort und Bild verlangen verschiedene Betrachtungsweisen und beruhen auf verschiedenen Gestaltungsprinzipien. Die künstlerische Kombination von Schrift und Bild wird somit zum "Kunsth Handwerk" abgewertet.

Obgleich die Grenzen nicht immer scharf zu ziehen sind, sollte man versuchen, bei der Betrachtung graphischer Werke zwischen den drei Bereichen der in geringer Auflage er-

¹⁾ Vgl.: S. 23, Anm. 1

²⁾ Vgl.: Tiemann, Barbara: Fabel und Emblem. Gilles Corrozet und die französische Renaissance-Fabel. - München 1974. In: Humanistische Bibliothek. Abhandlungen, Texte, Skripten. Reihe I: Abhandlungen, Bd. 18, S. 232/233

scheinenden originalgraphischen Einzelblätter, der graphischen Gemäldereproduktion und der Wort und Bild verbindenden Graphik zu unterscheiden und dabei keines dieser Gebiete gegenüber den anderen abzuwerten. Anlaß genug, diese Bereiche zu trennen, ist ihre unterschiedliche Intention und die Verschiedenheit der durch sie angesprochenen Publikumskreise.

Die Düsseldorfer humoristische Graphik der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts läßt sich vorwiegend dem Bereich der Schrift und Bild verbindenden Kunst zuordnen.

1.3. Das Verhältnis von Wort und Bild in der graphischen Kunst

Obgleich sich auch in Malerei und Plastik Beispiele für die Verbindung von Schrift und Bild aufzeigen lassen, bleibt dieser Bereich der bildenden Kunst jedoch vorwiegend auf die Graphik beschränkt. Der Begriff der Illustration, mit dem Graphiken, die ein Text begleitet, allgemein bezeichnet werden, reicht jedoch nicht aus, um die Beziehungen zwischen Wort und Bild zu charakterisieren und den Stellenwert des Bildes innerhalb dieser Verbindung zu beurteilen. Um das Verhältnis zwischen Wort und Bild genauer zu bestimmen, müssen in erster Linie der Zeitstil, das theoretische Kunstverständnis der jewei-

ligen Zeit, ihre Auffassung von Dichtung und bildender Kunst, also allgemein historische Aspekte, im Vordergrund stehen.

So ist z.B. die Illustration der mittelalterlichen Kunst dem Text untergeordnet und nur als Zugabe zu bewerten, weil das Bild in dieser Epoche nicht sinnlich, sondern geistig erfaßt wird.¹⁾ Das Bild ist nicht dazu da, einen Gegenstand darzustellen, sondern seine Bedeutung durch das Medium des Bildes begreifbar zu machen.²⁾ In der mittelalterlichen Kunst sind Wort und Bild prinzipiell austauschbar, d.h. die Bilddarstellung entspricht einer Bilderschrift, und die Buchstabenschrift hat eine bildhafte Bedeutung. Die Grundlage dieser Auffassung bildet die mittelalterliche Theologie, deren Ziel es ist, nicht nur in jedem (Bibel-) Wort, sondern auch in jedem Ding die darin verborgene göttliche Weisheit zu erkennen.³⁾

1) Vgl.: Worringer, Wilhelm: Die altdeutsche Buchillustration. - München und Leipzig 1912, S. 5-9 oder auch S. 65

2) Daß Wort und Bild im Mittelalter in gleicher Weise, und zwar geistig erfaßt werden, zeigt sich z.B. auch darin, daß Spruchbänder in einem Gemälde die Bildeinheit nicht zerstören. Sie sind Teil des Bildes wie die übrigen Elemente der Darstellung und werden zusammen und in gleicher Weise mit ihnen wahrgenommen.

3) Zur Bedeutung von Wort und Bild im Mittelalter, vgl.: Ohly, Friedrich: Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter. In: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur (Hrsg. Julius Schwietering), 89. Band, Heft 1. - Wiesbaden 1958/59, S. 1-23

Mit der Renaissance geht diese innere Einheit von Wort und Bild verloren.¹⁾ Durch die illusionistische Raumbildung ist es nicht mehr möglich, Wort und Bild in gleicher Weise zu betrachten, zu "lesen". Das Bild muß sinnlich, der Text geistig erfaßt werden. Das Bild ist nicht mehr absolut dem Text untergeordnet, sondern wird selbständig und kann die Aufgaben übernehmen, die auch die spätere Illustration kennt, d.h. es sind jetzt nicht mehr nur noch den Inhalt oder Sinn des Textes erläuternde oder veranschaulichende Illustrationen denkbar, sondern auch solche, die den Text deuten, interpretieren oder ihm als abgeschlossene Kunstwerke gegenüber treten.

Trotzdem sich in der Renaissance durch die Betrachtungsweise und Art der Auffassung von Wort und Bild eine Trennung zwischen Text und Bild vollzieht, wird die Verbindung dieser beiden Ausdrucksformen nicht grundsätzlich in Frage gestellt. Im Gegenteil gewinnt die spätantike Ansicht, die Malerei sei stumme Poesie und die Poesie ein sprechendes Bild ("ut pictura poesis")²⁾, in der Frührenaissance allgemeine Gültigkeit.³⁾ Wort und Bild sind so verstanden gleichrangig und haben glei-

¹⁾ Vgl.: Worringer, W.: s.o., S. 38

²⁾ Zur Bedeutung und Interpretation dieses Ausspruchs Horaz', vgl.: Tiemann, B.: s.o., S. 41

³⁾ Vgl.: Tiemann, B.: s.o., S. 42

che Gestaltungsprinzipien.¹⁾ Im Emblem hat diese Vorstellung von der engen Verflechtung von Wort und Bild ihre künstlerisch adäquate Form erhalten.

Prinzipiell hat das Emblem einen dreiteiligen Aufbau: Lemma (Motto), Icon (Bild) und Epigramm (deutendes Gedicht). Zwischen Motto und Bild bzw. allein im Bild besteht ein verborgener Sinnzusammenhang, den das Epigramm aufklärt und deutet. Die Deutung ist so gestaltet, daß sie sich auf ein moralisches Ziel hin zuspitzt. Emblem, Imprese und Renaissance-Hieroglyphik sind nur theoretisch voneinander trennbare Gattungen. In Wirklichkeit vermischen sich diese Grundformen, so daß man von verschiedenen Spielarten des Emblems sprechen kann.²⁾

Das Emblem hat aber nicht nur die Aufgabe, Morallehren zu vermitteln, sondern den Zusammenhang zwischen Bild und Bedeutung, zwischen Ding und Dingbedeutung aufzudecken.³⁾ Demnach spiegelt sich im Emblem die mittelalterliche Erkenntnislehre und Weltanschauung wider. Im Emblem wird dem Betrachter der Zu-

1) Beispielhaft für diese verbreitete Ansicht ist, daß Leon Battista Alberti in seinem Malereitraktat die Malerei auf der Grundlage der Rhetorik behandelt. Vgl.: Tiemann, B.: s.o., S. 42/43

2) Vgl.: Jöns, Dietrich Walter: Das Sinnen-Bild. Studien zur allegorischen Bildlichkeit bei Alexander Gryphius. In: Germanistische Abhandlungen 13. - Stuttgart 1966, S. 19
Vgl. auch: Jöns, D.W.: s.o., S. 56, wo zusammenfassend die ganze "Spannweite" der Emblematis aufzeigt wird.

3) Vgl.: Ohly, F.: s.o., S. 4

sammenhang zwischen den Dingen und ihrer verborgenen Bedeutung vermittelt. In dieser gemeinsamen Vermittleraufgabe ergänzen sich Bild und Wort gegenseitig, eines "illustriert" das andere. Das Bild hat die Aufgabe, die Dinge, hinter denen sich die verschlüsselten Lebensweisheiten verbergen, darzustellen.

Wegen seiner moralisierenden Tendenz bildet das Emblem eine Parallele zum volkstümlich-moralischen Schrifttum, der Fabel.¹⁾ Außerdem ist es durch die Doppelsinnigkeit des Icon mit dem Bilderrätsel, dem Rebus, in Verbindung zu bringen, das besonders in Kreisen des Volkes beliebt war.²⁾

Durch die große Zahl von Emblembüchern und die Anwendung in anderen Kunstgattungen waren Bilder und Bedeutungen des Emblems einem breiten Publikum bekannt. Die weite Verbreitung und Beliebtheit des Emblems führten dazu, daß es Jahrhunderte überdauerte. Bis ins 18. Jahrhundert läßt sich das Fortbestehen der Emblematis direkt verfolgen, denn nach über 150

1) Unter dem Oberbegriff "Pictura-Poesis-Literatur" faßt Tiemann (s.o.) alle Wort-Bild-Darstellungen mit belehrendem und moralisierendem Charakter zusammen (Emblem, Fabel, Exemplum, Bestiarien usw.).

2) Vgl.: Volkmann, Ludwig: Von der Bilderschrift zum Bilderrätsel. In: Zeitschrift für Bücherfreunde (Hrsg. Georg Witkowski), 18. Jhg. (N.F.), Heft 4/5. - Leipzig 1926, S. 65-82

Auflagen wird das "Emblematum liber" des Alciatus¹⁾ 1781 zum letzten Mal neu verlegt.²⁾ Im 18. Jahrhundert geht das Emblem als Gattung der Wort-Bild-Kunst verloren, nicht zuletzt durch das neue, von Lessing geprägte Verständnis dieser Kunst, deren Elemente jetzt Gegensätze bilden und nicht mehr zu einem "wahren" Kunstwerk zu vereinigen sind.³⁾ Die emblematischen Bilder und ihre Motive sind jedoch durch ihre lange Tradition und Verbreitung in anderen Kunstgattungen so im Denken der Menschen verwurzelt, daß sie keiner Erklärung mehr durch das Epigramm bedürfen und weiterleben.⁴⁾

In Deutschland bleibt aber nicht nur die Motivik, sondern auch die geistige Grundlage der Emblematis, der mittelalterliche Mystizismus, bis ins 19. Jahrhundert von Bedeutung. Wie Ludwig Volkmann ausführt⁵⁾ und an späterer Stelle deut-

1) Andreas Alciatus ist der erste, der Spruch, Bild und Epigramm vereinigt und seine Sammlung 1531 unter dem Titel "Emblematum liber" herausgibt. Vgl.: Jöns, D.W.: s.o., S. 3 u. S. 14

2) Vgl.: Jöns, D.W.: s.o., S. 3

3) Vgl.: S. 28

4) Vgl. in diesem Zusammenhang z.B.: Heckscher, William S.: Goethe im Banne der Sinnbilder. Ein Beitrag zur Emblematis. In: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, Bd. 7. - Hamburg 1962, S. 35-54

5) Volkmann, Ludwig: Die Hieroglyphen der deutschen Romantik. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, (N.F.) Band II. - München 1926

lich wird¹⁾, lassen sich zur Kunst der deutschen Romantik direkte Parallelen zur Renaissance-Hieroglyphik und Emblematik ziehen. Die Arbeiten Philipp Otto Runge sind in diesem Zusammenhang von besonderem Interesse. Runge will durch ornamentale Anordnung von Pflanzenmotiven und "Kinderengeln"²⁾ "alle Dinge der Welt sinnbildlich wiedergeben", um den "wahren Geist aller Dinge zu erkennen und verstehen" zu lernen.³⁾ Runge's Arabesken haben demnach emblematischen Charakter und sind als "göttliche Sinnbilder"⁴⁾ zu verstehen.⁵⁾

Der Begriff "Arabeske" bezeichnet im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert im allgemeinen nicht ein vegetabiles Ornament, sondern wird benutzt, um ein dem romantischen Ideal entsprechendes Kunstwerk zu charakterisieren. Zum Wesen der romantischen Arabeske gehört neben dem schwer durchschaubar rätselhaften die phantasievoll wechselnde Form.⁶⁾ Diese Vor-

1) Vgl.: S. 43/44

2) Volkmann, L.: "Die Hieroglyphen..." (s.o.), S. 162

3) Zitat Wackenroders, indem er "den echt romantischen Begriff der Hieroglyphik als rein gefühlsmäßiger Natursymbolik schon vollkommen formuliert". Volkmann, L.: "Die Hieroglyphen..." (s.o.), S. 160

4) Volkmann, L.: "Die Hieroglyphen..." (s.o.), S. 177

5) Vgl.: S. 54/55

6) Vgl.: S. 52/53
Im Folgenden wird der Begriff "Arabeske" in diesem Sinn verwendet.

stellung vom idealen Kunstwerk lebt in den Düsseldorfer Graphiken der 30er Jahre des 19. Jahrhunderts weiter. Der religiös mystische Hintergrund der Rungeschen Arabesken geht zwar verloren, doch bleibt ihr sinnbildlicher Charakter vereinzelt erhalten. Die Natursymbolik Runges kann somit gewiß als eine der unmittelbaren Quellen angesehen werden, die zu arabeskenhaften Graphiken in der Düsseldorfer Kunst führten. Außerdem kann man annehmen, daß persönliche Beziehungen zwischen dem Freund Runges, Ludwig Tieck und dem Direktor der Düsseldorfer Akademie, Wilhelm von Schadow, bestanden. Zumindest läßt sich eine direkte Beeinflussung Schadows durch Tiecks Ideen- und Gedankenwelt nachweisen.¹⁾

Als weitere Quelle der graphischen Arabesken Düsseldorfs muß außerdem die romantische Verehrung für die altdeutsche Kunst, für Albrecht Dürer und seine Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians I. angeführt werden, die auch wiederum auf der Renaissance-Hieroglyphik und Emblematik beruhen.²⁾

Nach Hörisch ist nicht nur die arabeskenhafte Graphik, sondern die gesamte Buchillustration der Düsseldorfer Künstler mit der Emblematik in Verbindung zu bringen: "Unmittelbar und vorrangig unproblematisch aufeinander bezogen aber waren pictura et poesis in den von Düsseldorfer Malern zahlreich be-

1) Vgl.: Börsch-Supan, Helmut: Das Frühwerk Wilhelm von Schadows und die berlinischen Voraussetzungen der Düsseldorfer Schule. In: Kalnein, W. v.: s.o., S. 59

2) Vgl.: S. 58-62

sorgten Buchillustrationen. Sie stellen nach dem Verfall der Tradition emblematischer Bücher den vielleicht radikalsten Versuch der Integration beider ästhetischer Medien dar."¹⁾ Bezogen auf die späteren Gemeinschaftswerke der Düsseldorfer Künstlerschaft, wie z.B. die "Düsseldorfer Künstler-Alben" (ab 1851), kann ich Hörisch nicht zustimmen. Gerade diese Bände weisen, wie noch zu zeigen ist, eine deutliche Trennung zwischen Bild und Text auf.²⁾ Bei den Bildtafeln oder Bilderwitzen mit Satzunterschriften, wie sie z.B. in den "Düsseldorfer Monatsheften" (ab 1847) erschienen, ist jedoch häufig eine formale und inhaltliche Beziehung zwischen Text und Bild zu erkennen, die sich mit der Wechselwirkung zwischen Ioon und Epigramm gleichsetzen läßt. Viele dieser Tafeln sind nur durch das Zusammenspiel und gegenseitige Ergänzen von Text und Bild verständlich bzw. erschließen dem Betrachter nur dadurch ihre komische Wirkung.³⁾

In einigen Fällen, insbesondere bei den Bildermärchen Gustav Süs', weist die Gestaltung des volkstümlich-moralisierenden Schrifttums nicht nur auf inhaltliche, sondern auch formale Beziehungen zu Emblem und Emblembüchern hin. In diesen Werken wird jeweils eine Buchseite von einem Bild und erklärenden Versen eingenommen. In "Die Mähr von einer Nachtigall"

1) Hörisch, Jochen: Ut Poesis Pictura - Korrespondenzen zwischen der Düsseldorfer Malerschule und der romantischen Dichtung. In: Kalnein, W. v.: S.O., S. 44

2) Vgl.: S. 271-272

3) Vgl.: S. 241/242

(1857) bilden Text und Bild einer Seite sogar eine in sich abgeschlossene und für sich verständliche Einheit, obgleich sie Teil einer längeren Erzählung sind.¹⁾

Vielleicht haben die Bestrebungen der Düsseldorfer Künstler, Bild und Wort zu einer Einheit zu verbinden, ebenfalls dazu beigetragen, daß sie aus dem Kreis der französischen Graphiker und Karikaturisten gerade Grandville besonderes Verständnis entgegenbrachten. Grandville, der die Tradition der Fabelillustration und des Bilderrätsels, des Rebus, fortsetzte und der dadurch das Moralisierende und Rätselhafte des Emblems aufgriff und aktualisierte, ist - wie noch zu zeigen ist - für die Düsseldorfer Graphik der späten 40er Jahre in besonderem Maße vorbildhaft gewesen.²⁾

1.4. Zum Verständnis der Begriffe "Humor" und "humoristische Graphik"

Die komische Wirkung der hier zu betrachtenden Arbeiten hängt in der Regel mit dem die Graphiken begleitenden Text zusammen. Sie ergibt sich aber selten ausschließlich durch die Wechselwirkung zwischen Text und Bild, sondern entsteht vor allem

¹⁾Vgl.: S. 169

²⁾Vgl.: S. 253-264

durch die Addition mehrerer komischer Elemente, die Text und Darstellung enthalten.

Komische Effekte in Schrift und Zeichnung entstehen durch vom Künstler bewußt hervorgerufene Kontraste, d.h. eine Figur, ein Gegenstand, eine Szene, eine Handlung oder eine Form wirken komisch, wenn sie einen anschaulichen Gegensatz aufweisen oder vorstellbaren Widerspruch auslösen.¹⁾ Der Betrachter und Leser erfährt den Kontrast durch den unbewußten Vergleich dieser gegensätzlichen Faktoren.

Auf einem vorstellbaren Kontrast beruht z.B. jede karikierende Zeichnung. Die Verzeichnung einer Gestalt oder Übertreibung einer Geste wirken komisch durch den Vergleich mit dem vorgestellten "normalen" Aussehen oder Gehabe einer Person. Anschauliche Kontraste einer Darstellung entstehen z.B. durch das bewußte Nebeneinandersetzen von extremen Formen. So wirken eine sehr dicke neben einer dünnen Gestalt, eine überlange Nase in einem normal proportionierten Gesicht, ein großer Kopf auf einem kleinen Körper komisch. Komische Effekte ergeben sich aber auch durch das Verknüpfen zweier Realitätsebenen innerhalb einer Darstellung. Dies geschieht z.B. in der humorvollen Arabeske, wenn illusionistisch dargestellte Gestalten auf ornamentalem

1) Vgl.: Höffding, Harald: Humor als Lebensgefühl. - Leipzig und Berlin 1918, S. 51-55 (Höffding verwendet die Begriffe des Komischen und Lächerlichen synonym)
Vgl. auch: Schweizer, Werner R.: Der Witz. - Bern 1964, S. 75-77

Rankwerk stehen. Ein ähnliches Spiel mit der Wirklichkeit und dem Abbild der Wirklichkeit im Bild findet man bei den Mensch-Tier-Vergleichen, in denen Tierkörper menschliche Handlungen ausführen und menschliche Reaktionen zeigen. Besonders in diesen letztgenannten Beispielen zeigt sich die enge Verbindung des Komischen mit dem Phantastischen und Grotesken.¹⁾

Die Termini "Humor", "humorvoll", "humoristisch" sind aber nur bedingt mit den Begriffen "Komik" und "komisch" synonym zu verwenden, denn die Bedeutung des Wortes "Humor" umfaßt nicht nur das Objekt, sondern definiert auch das Subjekt, d.h. eine bestimmte Geisteshaltung des Künstlers. Daß das Humorvolle in der Kunst einer spezifischen Weltsicht des Künstlers entspringt, wurde zum ersten Mal in der romantischen Epoche formuliert und ist durch den von Friedrich Schlegel eingeführten Begriff "romantische Ironie" zu umreißen.²⁾

Das Wissen um den unüberwindbaren "Widerspruch zwischen der unendlichen Freiheit des Geistes und der notwendigen Beschränktheit seiner endlichen Existenz"³⁾ ist das Problem

1)

E. Gradmann geht detailliert auf die Verflechtung des Komischen, Phantastischen und Grotesken ein. Vgl.: Gradmann, Erwin: Phantastik und Komik. - Bern 1957

2) Fr. Schlegel verwendet den Begriff der (romantischen) Ironie zum ersten Mal 1797.

3) Hinck, Walter: Die deutsche Komödie. - Düsseldorf 1977, S. 16

der Romantiker, das auch die Kunst nicht zu lösen vermag.¹⁾
Die romantische, d.h. die moderne, nachklassische Kunst²⁾
hat im Sinne Friedrich Schlegels die Aufgabe, diesen Gegen-
satz abzubilden und gleichzeitig durch ein ständiges Stre-
ben zum Unendlichen zumindest ein Gefühl der "entfesselten
Subjektivität"³⁾ zu vermitteln.⁴⁾ Diese Bewegung auf das un-
erreichbare Ziel soll nicht geradlinig verlaufen. Der Künst-
ler darf sich nicht nur von seinem "Enthusiasmus" leiten las-
sen, sondern soll immer wieder über seine Kunst reflektieren,
sich dadurch von sich selbst distanzieren und über sich selbst
erheben.⁵⁾ Nur durch die "poetische Reflexion" und ständige
"Selbstbespiegelung" ist es möglich, schließlich eine "Ahn-
dung des Ganzen" zu geben.⁶⁾

Die Beziehung des romantischen Dichters zu seinem Werk läßt
sich an der Struktur seiner Dichtung ablesen: Die fortlaufende
Handlung wird immer wieder durch Bemerkungen des Autors und

1) Vgl.: Strohschneider-Kohrs, Ingrid: Zur Poetik der deutschen
Romantik II. Die romantische Ironie. In: Steffen, Hans
(Hrsg.): Die deutsche Romantik. - Göttingen 1967, S. 82

2) Vgl.: Rasch, Woldemar: Die Poetik Jean Pauls. In: Steffen,
Hans (Hrsg.): Die deutsche Romantik. - Göttingen 1967, S. 99

3) Hinck, W.: s.o., S. 16

4) Vgl.: Strohschneider-Kohrs, I.: s.o., S. 82 u. S. 85

5) Vgl.: Strohschneider-Kohrs, I.: s.o., S. 81

6) Vgl.: Behler, Ernst: Klassische Ironie, Romantische Ironie,
Tragische Ironie. - Darmstadt 1972, S. 69-70
(Die zitierten Begriffe übernimmt Behler von F. Schlegel.)

Fragen an sein Publikum unterbrochen. Durch diese ständige Illusionszerstörung erreicht der Dichter, daß seinem Publikum der Kontrast zwischen Ideal und Wirklichkeit permanent bewußt wird. Schlegel bezeichnet diese Haltung des Autors, der absichtlich aus seinem Werk heraustritt, über sich selbst reflektiert und sich mit dem Leser oder Zuschauer unterhält, als Ironie. Der Begriff der Ironie scheint ihm deshalb dieses Verhalten des Künstlers angemessen wiederzugeben, weil er darin eine Ähnlichkeit zu den ironischen Fragen und Argumenten Sokrates' erkennt.¹⁾

Der "Don Quichotte" des Cervantes verkörpert für die Romantiker die romantische Ironie in idealer Weise.²⁾ Das Kontrastieren von Wirklichkeit und Dichtung und das Spiel mit verschiedenen Seinsbereichen ist in der zeitgenössischen Dichtung vor allem in den Romanen Jean Pauls, aber auch im Werk E.T.A. Hoffmanns zu finden.³⁾ Diese Autoren werden auch als "Repräsentanten des humoristischen Stils" bezeichnet.⁴⁾

Da F. Schlegel die romantische Ironie als liebevolle, herzhaft und emotionale Haltung charakterisiert, gelangt Novalis zu der Ansicht: "Schlegels Ironie scheint mir echter Humor

¹⁾ Vgl.: Behler, E.: s.o., S. 63

²⁾ Vgl.: Behler, E.: s.o., S. 49

³⁾ Vgl.: Behler, E.: s.o., S. 43-44

⁴⁾ Behler, E.: s.o., S. 112

zu sein."¹⁾ In diesem Sinne lehnen unter anderen Jean Paul und E.T.A. Hoffmann Schlegels Ironie-Begriff ab und setzen ihm ihr Verständnis von Humor gegenüber. Die Ironie kennzeichnen sie dagegen als eine "distanzierte, kühle und intellektualistische Betrachtungsweise".²⁾

Die Humor-Definition Jean Pauls steht der Ironie-Auffassung Schlegels sehr nahe. Das Prinzip des Humors besteht nach Jean Paul in einem "Kontrastieren des Endlichen mit der Idee und des Unendlichen mit dem Endlichen".³⁾ Insofern bezeichnet er den Humor als das "romantisch Komische".⁴⁾ Die permanente Steigerung der "poetischen Reflexion", die für Schlegel in letzter Konsequenz einen religiösen Charakter erhält, weil sie auf eine "Ahndung des Ganzen", eine mystische Erfahrung hinausläuft,⁵⁾ ist jedoch in Jean Pauls Poetik nicht mehr unbedingt enthalten.⁶⁾ Gerade diese potenzierte Reflexion des Künstlers ist jedoch wesentlich für die bildende Kunst der romantischen Epoche. Das Werk Philipp Otto

¹⁾ Vgl.: Behler, E.: s.o., S. 107 u. S. 104

²⁾ Vgl.: Behler, E.: s.o., S. 107-112

³⁾ Vgl.: Behler, E.: s.o., S. 109

⁴⁾ Vgl.: Rasch, W.: s.o., S. 104

⁵⁾ Vgl.: Behler, E.: s.o., S. 69-71

⁶⁾ Vgl.: Strohschneider-Kohrs, I.: s.o., S. 92-93

Runges wird bestimmt von der Arabeske, der Kunstform, die Fr. Schlegel als "die älteste und ursprünglichste Form der Phantasie" bezeichnet und in der sich für ihn in besonderem Maße das Erlebnis, daß alles nur ein Stück eines umfassenden Ganzen ist, darstellt.¹⁾

Eine dem humoristischen Stil in der romantischen Dichtung entsprechende bzw. ihn aufgreifende Richtung der bildenden Kunst Deutschlands zeichnet sich erst in den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts ab. In den humorvollen Arabesken Düsseldorfs, die in dieser Zeit entstehen, scheinen die Ideen F. Schlegels und Jean Pauls zur Synthese gebracht. Zumindest zeigen diese Arbeiten neben dem Spiel mit verschiedenen Seinsbereichen und anderen komischen Kontrasten formale Beziehungen zu den Arabesken Runges.²⁾ Auch die Mensch-Tier-Vergleiche, die besonders am Ende der 40er Jahre von Düsseldorfer Künstlern verwendet werden, könnte man mit der romantischen Kunstauffassung und Literatur in Beziehung bringen.³⁾ Charakteristisch für die enge Bindung der Düsseldorfer Kunst der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts an die Geisteswelt der romantischen Epoche ist auch, daß der Hauptvertreter der humoristischen Arabeske, Adolf Schrödter, sich intensiv und

¹⁾ Vgl.: Behler, E.: s.o., S. 71

²⁾ Vgl.: S. 109/110

³⁾ Ich denke hier z.B. an Ludwig Tiecks "Der gestiefelte Kater" oder an E.T.A. Hoffmanns "Kater Murr".

über Jahre hinaus mit dem "Don Quichotte", dem klassischen Werk der "romantischen Ironie", beschäftigt.¹⁾

Es ist anzunehmen, daß die Vertreter der humoristischen Graphik in Düsseldorf trotz - oder gerade wegen - dieser Anlehnung an die romantische Ideenwelt sich wie Karl Immermann als "Epigonen" verstanden. Für Immermann, der Mitte der 30er Jahre das Düsseldorfer Theater leitete,²⁾ bedeutet das große Vorbild der Romantik eine Last, von der er sich gerne befreien möchte, es aber nicht kann, weil er ihr zu sehr verhaftet ist.³⁾ Er empfindet ähnlich wie sein Zeitgenosse Varnhagen von Ense: "Wir leben von und in Einrichtungen, die wir mißbilligen, wir leben vom Ertrag früherer Kraft und früheren Geistes und ärgern uns, daß diese noch so stark fortleben, obwohl wir umkommen und in Nichts zerfallen müßten, gelänge es uns, diese Nachwirkungen aufzuheben."⁴⁾ Diese Haltung Immermanns erklärt, warum er die literarische Arabeske für seinen Roman "Münchhausen" (1838/39) benutzt, obgleich er sie ab-

¹⁾ Vgl.: S. 113

²⁾ Vgl.: Schaarschmidt, F.: s.o., S. 60

³⁾ Vgl.: David, Claude: Über den Begriff des Epigonischen. In: Kohlschmidt, Werner u. Meyer, Hermann (Hrsg.): Tradition und Ursprünglichkeit. Akten des internationalen Germanisten-Kongresses 1965 in Amsterdam. - Bern 1966, S. 24

⁴⁾ Varnhagen von Ense (1836), zitiert bei Konrad, Gustav: Immermanns "Münchhausen". In: Boeddinghaus, Walter und Tober, Karl (Hrsg.): Acta Germanica. Jahrbuch des südafrikanischen Germanistenverbandes, Bd. 3. - Kapstadt 1968, S. 169

lehnt und sich über diese Form lustig macht.¹⁾ Mit der Absage an das Prinzip der romantischen Ironie schafft er gleichzeitig ein Werk, das genau diesem Prinzip entspricht.²⁾

Obgleich die humorvolle Arabeske von den Düsseldorfer Künstlern in den späten 40er Jahren kaum noch verwendet wird und sie sich aktuelleren Themen zuwenden, bleibt die den Humor kennzeichnende liebevolle, versöhnliche und herzliche Komik ihrer Arbeiten erhalten. Selbst in den "Düsseldorfer Monatsheften" (ab 1847) findet man zwar karikierende Zeichnungen, aber kaum Karikaturen im eigentlichen Sinn des Wortes.

Der Begriff "Karikatur" umfaßt nicht nur Deformation oder Abstraktion von Formen bzw. Verzerrung eines Zustandes, einer Situation oder eines bestimmten Verhaltens, sondern schließt auch die Absicht ein, eine bestimmte Person oder einen bestimmten Zustand bloßzustellen und direkt anzugreifen. Durch diese Absicht unterscheidet sich der Karikaturist vom humoristischen Zeichner. Humor ist versöhnliche Kritik und kann sich nach Jean Paul zwar "in Teilen aussprechen", aber "nie das Einzelne" meinen oder tadeln.³⁾

1) Vgl.: Konrad, G.: s.o., S. 167/168

2) Vgl.: S. 177/178

3) Vgl.: Behler, E.: s.o., S. 109

Da sich humorvolle Graphik und Karikatur nicht grundsätzlich durch formale oder inhaltliche Aspekte, sondern nur durch die hinter der Arbeit stehende Absicht des Künstlers unterscheiden, ist es häufig schwer, diese Bereiche der Graphik voneinander abzugrenzen.¹⁾ Meiner Ansicht nach läßt sich aber am größten Teil der Graphiken der späten 40er Jahre ein humorvoller Charakter ablesen. Außerdem sprechen die Düsseldorfer Künstler in einigen Beiträgen zu den "Düsseldorfer Monatsheften" (ab 1847) deutlich aus, daß sie mit ihren Arbeiten nur der Welt den Spiegel vorhalten wollen, aber keinen verletzen möchten.²⁾ Nicht zuletzt ist in diesem Zusammenhang zu bedenken, daß die besten Mitarbeiter der "Düsseldorfer Monatshefte" in den 30er und frühen 40er Jahren humorvolle Arabesken zeichnen und somit der romantischen Weltanschauung und den Ideen Schlegels und Jean Pauls eng verwandt sind.

1.5. Humoristische Graphik in Düsseldorf als Wort und Bild verbindende Kunst

Wie erwähnt, umfaßt die Wort und Bild verbindende humoristische Düsseldorfer Graphik im Vergleich zu den wenigen humorvollen

1) Vgl.: S. 222

2) Vgl.: S. 217-222

Reproduktionsgraphiken und graphischen Blättern ein überaus umfangreiches Gebiet. In fast allen Bereichen - in Büchern, Almanachen, Zeitschriften, aber auch auf Einzelblättern, Plakaten, Einladungen, Programmen, Bilderbogen usw. - sind in dieser Zeit humorvolle Arbeiten zu finden. Vor allem aber in Büchern und Zeitschriften, die in größerem Umfang erhalten geblieben sind als Einzelblätter, läßt sich eine Fülle humorvoller Werke entdecken.

Charakteristisch für die Düsseldorfer Künstlerschaft sind ihre graphischen Gemeinschafts- oder Freundschaftswerke, zu denen die meisten Düsseldorfer Künstler Beiträge lieferten und die die innige Verbundenheit der Düsseldorfer Künstler dokumentieren. Eines dieser Freundschaftswerke, die "Düsseldorfer Monatshefte" (ab 1847), ist ausdrücklich dem Humor gewidmet. Diese Hefte führen also leicht zu den Düsseldorfer Künstlern, die sich mit humorvoller Graphik beschäftigen. Außerdem findet man in den Heften, bedingt durch ihre relativ späte Entstehungszeit, eine Zusammenfassung der Möglichkeiten, die Düsseldorfer Künstler zur Gestaltung humoristischer Graphiken innerhalb der Wort-Bild-Kunst verwendeten.

Diese Gestaltungsmöglichkeiten lassen sich in drei Gruppen gliedern:

- 1) Arabesken, in die kleine humorvolle Szenen oder Gestalten eingestreut sind und deren Rankwerk in der Regel den Text umrahmt

- 2) Einen zusammenhängenden Text illustrierende Graphiken, ganzseitig oder in den Text eingestreut
- 3) Nur mit einem Satz, einem Motto oder einem kurzen Text verbundene Graphiken.

Alle drei Gruppen sind nicht auf einen bestimmten Zeitraum, auf ein bestimmtes Medium oder auf eine bestimmte Technik festzulegen. Auch beschränkt sich keiner der humoristische Graphiken fertigenden Künstler ausschließlich auf eine dieser Ausdrucksformen. Deshalb sind die folgenden Bemerkungen nur grob gefaßte Einteilungshilfen und dazu gedacht, Klarheit in das umfangreiche vorliegende Bildmaterial zu bringen und es verständlicher zu machen.

Die erste Gruppe der Düsseldorfer humoristischen Graphik erscheint am häufigsten in Büchern, und dort auf Titelblättern und im Zusammenhang mit Gedicht und Lied, aber auch als Vignette. Kennzeichen dieser Graphiken ist ihre enge Beziehung zum Buchschmuck. Nicht nur inhaltlich, sondern auch formal gehen sie eine besonders enge Verbindung mit dem Text ein. Durch die dekorative Umrahmung des Schriftbildes wird der formale Bezug zwischen Wort und Bild hergestellt. Die inhaltliche Beziehung von Wort und Bild wird durch kleine, in das Rankwerk gesetzte Szenen oder Gestalten, aber auch durch sinnbildhafte Bezüge zwischen Zeichnung und Text hervorgerufen. Düsseldorfer Künstler, die humorvolle, arabeskenhafte Graphiken bevorzugten, sind Schrödter und Sonderland. Andere Künstler, auch solche,

die die humoristische Thematik nicht interessiert, schließen sich dieser Form der textbegleitenden Graphik gerne an, wenn es sich um Gemeinschaftswerke der Düsseldorfer Künstlerschaft handelt. Beispielhaft dafür sind die Bücher:

"Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde"

(1837/38) und die Folgebände

"Deutsche Dichtungen mit Randzeichnungen deutscher Künstler"

(1843 und 1844/45).

Alle drei Werke enthalten ausschließlich Radierungen.

Die zweite Gruppe besteht aus Graphiken, die den Inhalt oder Sinn eines längeren, zusammenhängenden und meist epischen Textes veranschaulichen oder deuten. Diese Arbeiten erscheinen in der Regel zusammen mit dem Text innerhalb eines Buches oder einer Zeitschrift. Sie werden aber auch als Mappenwerke herausgegeben. Im Buch sind diese Illustrationen entweder in den fortlaufenden Text eingestreut oder ihm als Einzelblätter beigeheftet. Für diese Gruppe läßt sich keine vorrangig benutzte graphische Technik nennen. Auch wird sie von keinem der hier zu behandelnden Künstler bevorzugt verwendet. Illustrierte Erzählungen, Romane usw. sind gewöhnlich nicht in den Kreis der graphischen Gemeinschaftswerke einzubeziehen, d.h. sie enthalten keine Arbeiten mehrerer Graphiker. Deshalb werden sie nach den wichtigsten Künstlern geordnet behandelt.

Die dritte Gruppe erscheint vor allem in Zeitschriften als Holzschnitt oder Lithographie. Hier können die Bilder die Aufgabe von Witzillustrationen übernehmen, sich zu Bildergeschichten aneinanderreihen, aber auch mit dem Text eine innere Einheit bilden, so daß die humorvolle Wirkung erst durch die Kombination von Wort und Bild entsteht. Formal hat in dieser Gruppe das Bild gegenüber dem Text das Hauptgewicht. In dieses dritte Gebiet der Möglichkeiten, Wort und Bild zu verbinden, gehört auch die Karikatur, deren Hauptvertreter Andreas Achenbach und Ferdinand Schröder sind. Das beispielhafte Hauptwerk dieser Gruppe sind die "Düsseldorfer Monathefte" (ab 1847).

Anhand dieser Gliederung soll in den folgenden Kapiteln versucht werden, die humoristische Graphik Düsseldorfs der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts darzustellen.

2. Die humorvolle Arabeske

2.1. Herkunft, Bedeutung und Ausbildung

Die "Arabeske" wird im allgemeinen definiert als ein aus der antiken Kunst abgeleitetes Ornament, welches aus einer meist symmetrisch angeordneten, stilisierten Blattranke besteht.¹⁾ In der Zeit der Romantik, um 1800, erhält dieser Begriff jedoch eine andere Bedeutung. F. Schlegel überträgt den Terminus "Arabeske" auf alle Gattungen der Kunst und gibt ihm eine zentrale Stellung in seiner Philosophie. Er bezeichnet damit eine Geisteshaltung oder Formmöglichkeit, eine "Struktur im weitesten Sinn, welche auf das höchste und letzte Ziel: die unendliche Fülle in der unendlichen Einheit, gerichtet ist und den im menschlichen Bereich noch zu erahnenden Ausdruck dafür verkörpert".²⁾ In Malerei, Dichtung und Musik der romantischen Epoche steht der Begriff der Arabeske für alles künstlerisch ineinander Verschlungene, Wechselhafte und spielerisch Phantasievolle. Die Arabeske ermöglicht es, die Gattungen der Kunst zu vereinigen, zu potenzieren und über die Begrenzung der Endlichkeit hinaus-

¹⁾ Vgl.: Dictionary of Art, Volume 5, 1969, S. 453

²⁾ Polheim, Karl Konrad: Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik. - Paderborn 1966, S. 24

zuführen.¹⁾ Insofern ist sie im Sinne Polheims als "romantische Idealform" zu bezeichnen.²⁾

Auch die Kunst Philipp Otto Runge ist nur auf dem Hintergrund dieser Vorüberlegungen zu verstehen. Sein Lebenswerk, der Zyklus der Tageszeiten, besteht aus vier Werken, die Runge selbst als "Arabesken" oder auch "Hieroglyphen" bezeichnet.³⁾ Die ersten zeichnerischen Entwürfe der "Zeiten" entstanden 1802-1803.⁴⁾ 1805 und 1807 erschienen Kupferstichauflagen dieser Arbeiten, die Runge in weiten Kreisen bekannt machten.⁵⁾ Von Anfang an hatte Runge geplant, seine "Zeiten" farbig auszuführen, und seinen Freunden die künftige farbige Gestaltung der Blätter detailliert beschrieben.⁶⁾ Spätestens während der 2. Hälfte des Jahres 1806 war er sich aber darüber klar geworden, die "Zeiten" nicht in der alten Form der Kupferstiche malen zu können.⁷⁾ Bis zur endgültigen monumentalen Ausführung des Zyklus waren deshalb erneute Studien notwendig. So

1) Vgl.: S. 43/44

2) Polheim, K.: s.o., S. 24

3) Vgl.: Volkmann, L.: "Die Hieroglyphen..." (s.o.), S. 163

4) Vgl.: Traeger, Jörg: Philipp Otto Runge und sein Werk. - München 1975, S. 343

5) Vgl.: Traeger, J.: s.o., S. 46

6) Vgl.: Traeger, J.: s.o., S. 343 u. S. 417

7) Vgl.: Traeger, J.: s.o., S. 418

entstand 1808 der "Kleine Morgen" und im gleichen Jahr die große Fassung des "Morgen". Dieses letzte Bild konnte Runge nicht mehr vollenden.¹⁾

Die Kupferstichfolge der "Zeiten" besteht aus streng symmetrisch aufgebauten Kompositionen, die jeweils in ein Mittelfeld und einen dieses umgebenden Rahmen gegliedert sind. Die Personifikationen von Tag, Abend und Nacht²⁾ werden in phantasievoller Weise von Pflanzen und Kindern umgeben. Diese Kinderengel und Blumen, die im "Morgen" die einzigen Bildelemente darstellen, sind symbolisch zu verstehen. Für Runge spiegelt sich in jeder Pflanze die "lebendige Totalität des Universums"³⁾ wider, und ihr Geist, ihre Seele kann durch "Blumenkinder" verbildlicht werden.⁴⁾

Runge möchte durch seinen Zyklus das Veränderliche, nicht Fixierbare und Unermeßliche der Natur abbilden. Er umschreibt den Sinn seiner Blätter wie folgt: "Der Morgen ist die gränzenlose Erleuchtung des Universums. Der Tag die gränzenlose Gestaltung der Creatur, die das Universum erfüllt. Der Abend ist die gränzenlose Vernichtung der Existenz in den Ursprung

¹⁾Vgl.: Traeger, J.: s.o., S. 433 u. S. 466/467

²⁾Vgl.: Traeger, J.: S. 54

³⁾Traeger, J.: S. 52

⁴⁾Vgl.: Traeger, J.: S. 53

des Universums. Die Nacht ist die gränzenlose Tiefe der Erkenntnis von der unvertilgten Existenz in Gott. Diese sind die vier Dimensionen des geschaffenen Geistes."¹⁾ Runge's "Zeiten" sollen einen Einblick in die göttlichen Zusammenhänge der Natur geben und sind als "Sichtbarmachung des Wesens Gottes in allem Kreatürlichen durch Symbole"²⁾ zu verstehen. Die Form der Arabeske entspricht dieser Natursymbolik, denn sie ist für Runge ein "Grundmuster, das in der Mitte steht zwischen künstlerischem und naturhaftem Bereich".³⁾ Die Arabeske bildet den Sinn des Daseins ab, läßt ihn aber nicht erkennen, sondern gibt ihn - wie die Natur - verschlüsselt wieder. Insofern läßt sich die Arabeske - wie auch die Natur - als Hieroglyphe bezeichnen.⁴⁾

Runge's Bezeichnung seiner Arabesken als Hieroglyphen und die geistige Grundlage dieser Bilder erinnern an die Renaissance-Hieroglyphik und Emblematik, die ebenfalls auf

¹⁾ Runge (1807), zitiert bei Traeger, J.: s.o., S. 50

²⁾ Schmidt, Paul Ferdinand: Philipp Otto Runge. Sein Leben und sein Werk. - Leipzig, 1923, S. 87

³⁾ Traeger, J.: s.o., S. 114

⁴⁾ Vgl.: Traeger, J.: s.o., S. 117
Runge hat "zuerst gezeigt, daß die Arabeske eine Hieroglyphe ist". Brentano (1810), zitiert bei Volkmann, L.: "Die Hieroglyphen ..." (s.o.), S. 172

die mittelalterliche Naturmystik¹⁾ zurückzuführen sind.²⁾

Darüber hinaus lassen sich auch formale Parallelen zwischen Runges Arbeiten und der Kunst der Renaissance aufzeigen. Zum einen werden sie deutlich am ausgewogenen und streng symmetrischen Aufbau seiner Werke, zum anderen an der Ornamentik, die er stilisierend verwendet.

Wie bereits angedeutet, können uns die vier "Radierungen"³⁾ und Studien zu den "Tageszeiten" nur eine vage Vorstellung von der endgültigen Fassung des Zyklus geben, den Runge plante. Die Übertragung der "Zeiten" in die Technik der Malerei hätte nicht nur Einzelheiten der Kompositionen und schließlich den Gesamteindruck der Arbeiten verändert, sondern außerdem die Symbolkraft der Arabesken verstärkt. Denn die Farbe besaß in der Vorstellung Runges eine symbolische Bedeutung und war für ihn Träger seiner religiösen Naturmystik.⁴⁾

Neben der farbigen Ausführung seiner "Tageszeiten" plante

1) Runge orientiert sich an Jakob Böhme, mit dessen Gedanken ihn Ludwig Tieck bekannt gemacht hatte. Vgl.: Schmidt, P. F.: s.o., S. 53
Vgl. auch: Volkmann, L.: "Die Hieroglyphen..." (s.o.), S. 162

2) Vgl.: S. 32/33

3) Runge bezeichnet die Kupferstichfolge seiner "Tageszeiten" auch als "Radierungen". Vgl.: Traeger, J.: s.o., S. 46

4) Das theoretische Werk seiner Farbsymbolik ist "Die Farbenkugel" (1810). Vgl.: Schmidt, P. F.: s.o., S. 15

Runge außerdem, den Zyklus als monumentale Wanddekoration zu verwenden.¹⁾ Da nach seiner Auffassung "in der Musik Linien, Worte und Farben zusammenfließen",²⁾ sollten die "Zeiten" Teil eines Gesamtkunstwerks werden. Die Rhythmik, die musikalische Wirkung seiner Bilder und ihre Farbigkeit sollten durch eine Dichtung und eine musikalische Komposition ergänzt werden. Außerdem beabsichtigte er, das Ganze in den Rahmen einer eigens dafür geschaffenen Architektur zu stellen.³⁾ Das Gesamtkunstwerk hätte den Gedanken, alle Gattungen der Poesie⁴⁾ zu vereinigen, der sich allein schon an der Idealform der Arabeske ablesen ließ, um ein weiteres gesteigert und betont. Nicht nur die endgültige monumentale Fassung seiner "Zeiten" sollte durch Werke der übrigen Künste ergänzt und mit diesen verbunden werden, sondern auch für die graphischen Auflagen seiner Arabesken plante Runge einen begleitenden Text. Tieck bot sich an, zu den "Zeiten" ein Gedicht zu verfassen, das als Beilage in Buchform mit der Kupferstichfolge erscheinen sollte.⁵⁾

1) Vgl.: Schmidt, P. F.: s.o., S. 70 und Traeger, J.: s.o., S. 343

2) Traeger, J.: s.o., S. 131

3) Vgl.: Traeger, J.: s.o., S. 132

4) Der Begriff Poesie ist für die Romantiker um F. Schlegel nicht nur auf die Dichtung zu beziehen, sondern bedeutet "ein alles umfassendes und durchdringendes geistiges Vermögen". Polheim, K.: s.o., S. 55

5) Vgl.: Traeger, J.: s.o., S. 132

Der vollständige, graphische Zyklus Runge war von großem Einfluß auf die Graphik der Folgezeit. An den Düsseldorfer Arabesken der 30er Jahre des 19. Jahrhunderts fallen nicht nur formale Übernahmen aus den "Tageszeiten" Runge auf. Auch die mit der Arabeske verbundene Vorstellung der Vereinigung und Potenzierung der Kunstgattungen und der Gedanke des "Gesamtkunstwerkes im Kleinen", das Runge für seinen graphischen Zyklus der Zeiten plante, scheint aufgegriffen zu werden. Arabeskenhafte Darstellungen werden nämlich vornehmlich dann verwendet, wenn es gilt, Gedichte oder Lieder mit Graphiken zu begleiten.

Auch die für die Düsseldorfer Graphik des 19. Jahrhunderts charakteristische Form des Gemeinschaftswerks läßt sich unter Umständen auf die Ideen Runge zurückführen. Man kann sich vorstellen, daß diese Bücher, die bis zum Ende der 40er Jahre vornehmlich mit Gedichten und Arabesken untereinander befreundeter Künstler gefüllt waren, abgeleitet sind von dem Gedanken des graphischen Gesamtkunstwerks, welches Runge und Tieck gemeinsam schaffen wollten.

Ungefähr gleichzeitig mit der Veröffentlichung der "Tageszeiten" Runge (1805 u. 1807) erschienen im Jahr 1807/1808 Dürers Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians I.

in einer lithographischen Auflage von Strixner.¹⁾ Panofsky ordnet die Zeichnungen Dürers zum Gebetbuch Maximilians in die "dekorative Phase" (1512/13-1518/19) des Künstlers ein.²⁾ In dieser von Panofsky postulierten Phase scheint das künstlerische Interesse Dürers sich vor allem darauf zu richten, "eine gegebene zweidimensionale Oberfläche zu füllen, mannigfach zu verändern, zu beleben, kurz zu 'schmücken', statt einen autonomen dreidimensionalen Bildraum vorzustellen".³⁾

Dürer verbindet in seinen Randzeichnungen Dekorationsformen der nördlichen Länder mit denen der italienischen Renaissance. Nördliche, spätgotische Elemente sind: das stilisierte hauchzarte Linienornament, der asymmetrische Aufbau der Ornamentik, das Außerachtlassen des Tektonischen und Statischen bei Ornament, Pflanzen und eingestreuten Figuren. An Erzeugnisse der Goldschmiedekunst erinnern "viele der ornamentalen, aus Pflanzenmotiven gestalteten Untersätze, auf

1) Johann Nepomuk Strixner war Zeichner, Kupferstecher und Lithograph. Seine die Dürer-Zeichnungen reproduzierenden Federlithographien stellen die früheste Publikation der 1806 in München gegründeten Steindruckerei Alois Senefelders dar. Vgl.: Thieme, Ulrich (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 30 - Leipzig 1936, S. 494 u. Bd. 92 - Leipzig 1938, S. 193

2) Vgl.: Panofsky, Erwin: Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers. Ins Deutsche übersetzt von Lise Lotte Möller. - München 1977, S. 230-263

3) Panofsky, E.: s.o., S. 254/255

denen Heilige oder andere Personen stehen".¹⁾ Renaissance-Elemente in Dürers Randzeichnungen bilden die "achsenbezogenen Strukturen, die augenscheinlich von 'grotteschi' hergeleitet sind".²⁾

D a s Gebetbuch Maximilians I. ist eines von fünf erhaltenen Exemplaren. Der Teil, der sich heute in der Bayrischen Staatsbibliothek in München befindet, enthält die Arbeiten Dürers und Cranachs. Der andere Teil des Gebetbuches befindet sich in der Staatsbibliothek von Besançon und ist mit Zeichnungen von H. Baldung-Grien, H. Burgkmair, J. Breu, H. Dürer und A. Altdorfer geschmückt.

Die Psalmen, Evangelientexte, Hymnen und Gebete des Buches beziehen sich auf die Person des Kaisers.³⁾ Man kann vermuten, daß das mit Zeichnungen geschmückte Buch für den persönlichen Gebrauch Maximilians bestimmt war und die weiteren Exemplare zu Geschenkzwecken gedruckt wurden.⁴⁾ Für diese Vermutung spricht die Tatsache, daß das Unternehmen nach dem Tode des Kaisers (1519) abbrach und unvollendet blieb. Da das Buch zahlreiche Druckfehler und einige ungedruckte Seiten aufweist, nimmt Panofsky jedoch an, daß es

1) Leidinger, Georg: In: Albrecht Dürers und Lukas Cranachs Randzeichnungen zum Gebetbuche Kaiser Maximilians I. - München 1922, S. 13

2) Panofsky, E.: s.o., S. 247

3) Vgl.: Leidinger, G.: s.o., S. 10

4) Vgl.: Leidinger, G.: s.o., S. 11

sich hierbei um einen Probedruck handelt und die in farbiger Tinte ausgeführten Federzeichnungen Dürers Vorzeichnungen sind, die zum farbigen Druck bestimmt waren, der seit 1485 möglich war. "Jedes Exemplar, auf Pergament gedruckt, würde ein handdekoriertes Manuskript vorgetäuscht haben, dem Anschein nach in einer Art liturgischer gotischer Schrift in Schwarz und Zinnober 'geschrieben', versehen mit vorgeblichen 'Linealzügen', wie mittelalterliche Schreiber sie brauchten, und geschmückt mit Randdekorationen, die wie Federzeichnungen in farbigen Tinten ausgesehen hätten."¹⁾

Dürers Zeichnungen erscheinen zwar zusammen mit einem Text auf den Seiten eines Buches, man kann sie aber nicht ohne weiteres als Illustrationen des Textes bezeichnen. "Eine engere und offenkundige Beziehung" zwischen Wort und Bild besteht nur da, "wo Bilder sich direkt auf eine biblische Begebenheit beziehen".²⁾ Es ist aber die Frage, ob man daraus schließen kann, Dürer habe einige seiner Zeichnungen nur als Schmuckform, ohne inhaltliche Bedeutung, angesehen. Genauso gut läßt sich sagen, daß der Sinn der Darstellungen jetzt nicht mehr zu entschlüsseln ist.

Die phantasievollen Zeichnungen, die verschiedene Szenen und Ornamente auf einem Blatt vereinigen, erwecken beim Betracht-

¹⁾ Panofsky, E.: s.o., S. 246

²⁾ Panofsky, E.: s.o., S. 251

ter den Eindruck des Spielerischen und Humorvollen¹⁾, aber auch des Rätselhaften, Hieroglyphischen. Dürers Arbeiten entsprechen somit den Vorstellungen der Romantiker von der Kunst und ihrer Idealform der Arabeske.²⁾ Nicht zuletzt deshalb hatte Strixners Veröffentlichung der Dürerzeichnungen so großen Erfolg.

Strixners Veröffentlichung (1808), die die Randzeichnungen Dürers lithographisch reproduziert, verfälscht durch die Schwarz-Weiß-Wiedergabe den Eindruck der Originalzeichnungen. Die im Original hauchzarten, neben den massiven Lettern fast verschwindenden Zeichnungen erhalten durch die lithographische Wiedergabe mehr Gewicht. Sie treten so deutlich hervor, daß auf manchen Seiten ein formales Gleichgewicht zwischen Wort und Bild hergestellt ist. Außerdem fehlt die Zeilenlinierung und die bis zum Rand laufende Verlängerung der Satzspiegel-Umrahmung.

Es ist ein eigentümlicher Zufall, daß die beiden wichtigsten Ausgangspunkte für die arabeskenhafte Graphik der Folgezeit, Runges Radierungen der "Tageszeiten" und Strixners lithographierte Reproduktionen der Dürerschen Zeichnungen, nicht den vom Künstler beabsichtigten Eindruck vermitteln, sondern ihn in irgendeiner Weise verfälschen: Runges Arbeiten sind "nur"

1) Werner Timm geht in der Einleitung eines Bands von 1957, in dem die Zeichnungen Dürers größtenteils schwarz-weiß reproduziert sind, darauf näher ein.

2) Vgl.: S. 55

Vorstudie, die Strixnerschen Lithographien "nur" Schwarz-Weiß-Reproduktionen.

Weitere Parallelen zwischen den Arbeiten Runges und Dürers lassen sich aufzeigen: Beide Werke enthalten sowohl renaissancehafte oder antikisierende wie auch spätgotische Elemente. Diese sind in der Zeit Dürers aus der beginnenden Übernahme der italienischen Renaissance in die nordische, noch spätgotische Kunst zu erklären; in der Zeit Runges sind sie darauf zurückzuführen, daß sich am Beginn des 19. Jahrhunderts Klassizismus und Romantik als verschiedene, sich aber gegenseitig durchdringende und ergänzende Kunstprinzipien gegenüberstehen. Weitere Gemeinsamkeiten bestehen in der Schwierigkeit der Ausdeutung beider Werke ("Hieroglyphe"), darin, daß mehrere Künstler beteiligt wurden oder beteiligt werden sollten (Gemeinschaftswerk), und darin, daß in beiden Werken bildliche Darstellungen mit einem Text verbunden wurden oder werden sollten.

Nach Justi ist Peter von Cornelius der erste, der die Ornamentik der Randzeichnungen Dürers zum Gebetbuch Maximilians für die Graphik des 19. Jahrhunderts neu entdeckte. Er verwendete sie auf dem Titelblatt und dem anschließenden Widmungsblatt seiner Faustillustrationen, die er 1810 in Frankfurt begann und die 1816 herausgegeben wurden.¹⁾ Die Illu-

¹⁾ Vgl.: Justi, Ludwig: Deutsche Zeichenkunst im 19. Jahrhundert. Ein Führer zur Sammlung der Handzeichnungen in der Nationalgalerie. - Berlin 1920, S. 34

strationen selbst sind klassizistische Umrißstiche. Für Cornelius hat die Arabeske also nicht den Stellenwert, den sie in der Graphik der 30er Jahre einnimmt. Sie dient lediglich als Schmuck der Titel- und Widmungsseite, nicht als Element der Illustration, und hat keine selbständige Aussagekraft. Aus diesem Grund wird die Vermutung hinfällig, Cornelius, Direktor der Düsseldorfer Akademie von 1821 bis 1825, und mit Schadow, seinem Nachfolger, in Rom an der Nazarenerbewegung beteiligt, habe direkt oder über Schadow den Grundstein zur Düsseldorfer Arabeskenkunst gelegt. Auch Cornelius' unmittelbarer Einfluß auf Neureuther¹⁾ wird fraglich.

Neureuther war ab 1825 Cornelius' Gehilfe bei der Ausführung der Fresken der Glyptothek in München.²⁾ Seine frühesten selbständigen Arbeiten illustrieren bayrische Gebirgsglieder ("Schnaderhüpfeln") und entstanden um 1827.³⁾ Sie verbinden Landschaft, Figuren, Blumen, Ornament und Schrift zu einem Bild und sind nach Brecht für Neureuther keineswegs nur schmückende Beigaben zu einem Text, sondern Ausdruck und

¹⁾ Vgl.: Brecht, Ernst Wilhelm: Das Neureuther-Album. - München 1918, S. 8

²⁾ Neureuther beteiligt sich am Zyklus des Heroensaals. Mehrere Grotteskenstreifen, die die Bilder des mythologischen Programms trennen, sind vermutlich allein von seiner Hand. Vgl.: Ludwig, Horst: Eugen Napoleon Neureuther und die Illustrations-Grotteske. Phil. Diss. - München 1971, S. 25-27

³⁾ Vgl.: Ludwig, H.: s.o., S. 74

"künstlerische Form seines Weltbildes".¹⁾ Die geistige Grundlage der Kunst Neureuthers ist demnach vor allem bei Runge zu suchen. Bezeichnend ist auch, daß Neureuther - wie Runge - seine Arbeiten "Arabesken" nennt.²⁾ Noch vor seinen "Schnaderhüpfeln und Gebirgsliedern", die 1831 veröffentlicht wurden, erschienen die ersten Hefte seiner Publikation "Randzeichnungen zu Goethes Balladen und Romanzen" (1829-1839).³⁾

Gleichzeitig mit diesen Veröffentlichungen betritt der erste Düsseldorfer Künstler das Gebiet der Arabeske. Es ist Adolf Schrödter, der 1828 von Berlin an die Düsseldorfer Akademie kam. Sein erstes Blatt, in dem er die Arabeske verwendet, ist die Radierung "Der Traum in der Flasche" (1831). Für Schrödter ist diese Arbeit noch in weiterer Hinsicht von Bedeutung. Zum einen stellt sie "die Allegorie seines Künstlersymbols, des Pfropfenziehers"⁴⁾ dar, zum anderen ist sie die erste größere Bearbeitung von Schrödters Lieb-

1) Bredt, E.W.: s.o., S. 9

2) Vgl.: Bredt, E.W.: s.o., S. 9

3) Vgl.: Ludwig, H.: s.o., S. 60

4) Schaarschmidt, F.: s.o., S. 159

Nach Grunewald verwendet Schrödter schon in seiner frühesten erhaltenen Zeichnung den stilisierten Pfropfenziehler als Signum. Es "soll auf die Weinschröter verweisen, von deren Berufsbezeichnung der Künstler seinen Namen abgeleitet wissen will". Meist gerahmt vom ersten und zweiten Ziffernpaar des jeweiligen Entstehungsjahres, ist dieses Zeichen auf fast allen Arbeiten Schrödters zu finden. Grunewald, Eckhard: Adolf Schrödter 1805-1875. Zu Leben und Werk des ersten Taugenchichts-Illustrators. In: Aurora. Eichendorff-Almanach 37. - Würzburg 1977, S. 92/93

lingsthema "Wein und Weinseligkeit".¹⁾ Die Radierung wurde zusammen mit einem erklärenden Gedicht Karl Immermanns im Jahre 1831 veröffentlicht.²⁾ 1840 erschien das Blatt in einer 2. Auflage.³⁾ Daß diese Schrödersche Arbeit in keiner Weise von den frühen Lithographien Neureuthers abhängig ist, macht ein Vergleich deutlich.

Abb. 1 Beide Arbeiten, der "Traum in der Flasche" (1831) und eine Lithographie Neureuthers aus "Schnaderhüpfeln und Gebirgs-

Abb. 2 lieder" (1830), sind symmetrisch aufgebaut. Die Mitte des Bildes nimmt bei Schrödter die Flasche mit dem Pfropfenzieher, bei Neureuther der Liedtext ein, der in einen hängenden Teppich eingewebt zu sein scheint. Auf beiden Blättern wird diese Mitte von Blumen gerahmt und oben, in Anlehnung an Dürer, durch ein symmetrisch aufgebautes Ornament aus feinen Haarlinien begrenzt.

¹⁾ Grunewald führt mehrere Beispiele Schröderscher Arbeiten zu diesem Thema an. Vgl.: Grunewald, E.: s.o., S. 94/95

²⁾ Reinick schreibt an F. Kugler am 19. Dezember 1831, daß das Gedicht Immermanns in keinsten Weise "dem Schröderschen Humor" entspreche und seine "schöne Poesie" vernichte. Vgl.: Höffner, J.: s.o., S. 33
Grunewald geht näher auf die Beziehung zwischen der Schröderschen Radierung und dem Gedicht Immermanns ein. Vgl.: Grunewald, E.: s.o., S. 93/94

³⁾ A. Schröders Bild von der Flasche. Humoristisch zu deuten versucht von Carl Immermann und W. Cornelius. - Stralsund und Berlin 1840, Verlag von W. Cornelius
Auch den Berliner Verleger W. Cornelius regte das Blatt also zu "einem Lobpreis in Versen an". Rudolph, G.: "Druckgraphik ..." (s.o.), S. 116. Hier zeigt sich die Verflechtung von Literatur und bildender Kunst in umgekehrter Weise als sonst üblich.

Die Blüten der Blumen dienen bei Neureuther als Sockel schreitender Gestalten, bei Schrödter als Plattform kleiner Szenen.¹⁾ Während bei Neureuther die Blumen naturalistisch aus einer Wiese emporwachsen und gerade aufgerichtet sind, entwickeln sie sich bei Schrödter nicht nachvollziehbar aus der unteren Bildmitte und werden in s-förmige Kurven gezwungen. Die mächtigen Disteln sind keine organisch gewachsenen Pflanzen, sondern in erster Linie ein ornamentaler Rahmen für die eingestreuten Figurengruppen. Trotz ihrer - im Vergleich zu Neureuther - größeren Plastizität wirkt Schrödters Arabeske weit aus ornamentaler als die Neureuthers.

Schrödter und Neureuther interpretieren die romantische Arabeske in unterschiedlicher Weise. Obgleich in späteren arabischenhaften Graphiken Schrödters die Pflanzensymbolik Runges nachklingt,²⁾ ist die Arabeske für ihn jedoch in erster Linie spielerisches Ornament und Ausdruck seiner Phantasie. Neureuther dagegen schließt sich enger der Rungeschen Auffassung vom Wesen der Arabesken an, weil er die Pflanze naturalistisch auffaßt und versucht, Blumen und Figuren zusammen mit dem Liedtext zu einer Gesamtkomposition zu verbinden.

1) "Unterdessen sieht man zu beiden Seiten der Flasche noch andere Embleme des edlen Trinkerthums. Links haben Sie den unsterblichen König von Thule mit dem Becher, den ihm seine Geliebte schenkte, rechts den seligen Domherrn Fugger, der am Fiasconer Weine starb und mit seinem e s t , e s t , e s t , dessen Geschichte Wilhelm Müller so lieblich besungen hat." Müller von Königswinter (1854), zitiert bei: Grunewald, E.: S.o., S. 93

2) Vgl.: S. 82/83

Die formale Abhängigkeit beider Arbeiten von Runge zeigt sich in ihrem symmetrischen Aufbau, bei Schrödter zusätzlich in der Technik der Radierung und darin, daß er den Gedichttext nicht in die Komposition mit einbezieht. Neureuther benutzt dagegen die Lithographie, und seine Arbeiten verbinden Text und Bild, woraus sich formale Hinweise auf die Verwandtschaft mit Strixners Veröffentlichung ergeben.

Die Anlehnung an Dürer wird in beiden Arbeiten vor allem durch die Übernahme zweier Motive deutlich. Ein Motiv ist das Dürersche "Haarlinienornament", das beide Künstler als oberen Abschluß ihrer Kompositionen verwenden. Als Vergleichsbeispiele lassen sich in diesem Zusammenhang die Blätter des Gebetbuches Maximilians I. heranziehen, die die betende Maria, von einem Engel gekrönt, (Blatt 51) und die vom Markt kommen-

Abb. 3 de Wirtschaftlerin (Blatt 51 b) zeigen.¹⁾ Die erstgenannte Arbeit weist über dem Satzspiegel ein dem Schröderschen Kompositionsabschluß ähnliches, eckig gebildetes Ornament auf. Die andere Zeichnung Dürers zeigt am oberen Rand gekrümmte, in sich verschlungene Linien in symmetrischer Anordnung, welche sich mit dem Zentrum des - die Lithographie Neureuthers oben abschließenden - Ornamentstreifens vergleichen lassen.

Ein anderes Motiv Schröders und Neureuthers, das ebenfalls im Werk Dürers und speziell in seinen oben erwähnten Zeich-

¹⁾ Diese und die folgenden Angaben zu Dürers Randzeichnungen sind entnommen aus: Albrecht Dürers Randzeichnungen aus dem Gebetbuche des Kaiser Maximilian I. G. Franz'scher Verlag. - München o.J. (1876)

nungen auftritt, ist der aus einer Blüte gebildete Sockel, auf dem Figuren stehen. In der Radierung Schrödters ist dieser Blütensockel zu einer Bühne für eine kleine Szene erweitert.

Auch Schrödters Radierungen "Das Ständchen" und "Der Neid" (1833)¹⁾ lassen formale Anregungen durch Dürers Randzeichnungen zum Gebetbuch Maximilians I. erkennen. Der linke Musikant auf dem Blatt "Das Ständchen" steht wie der Bewaffne-

- Abb. 4 te Dürers (Blatt 34 b) auf dem knorrigen Astwerk einer Ranke. Wie der heilige Maximilian Dürers (Blatt 25) sind beide Szenen der Arbeiten "Das Ständchen" und "Der Neid" in eine Architektur aus Rankwerk einbezogen.
- Abb. 5

2.2. Arabeske und Gedichtillustration

2.2.1. "Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde"

Das Hauptwerk der Düsseldorfer Arabeskenkunst ist das Ende

1) Beide Radierungen erschienen auf einem Blatt gedruckt, zusammen mit einem Lied R. Reinicks im: "Kunstabuch der Düsseldorfer Malerschule", 1. Lief., - Berlin 1835. Erneut wurden sie zusammen mit der Radierung "Wandernde Musikanten auf freiem Felde vom Regen überrascht" (1837) unter dem Titel "Drei Radierungen von Adolf Schrödter" bei Lüderitz (Berlin 1843) herausgegeben. Vgl.: Boetticher, Friedrich von: Malerwerke des 19. Jahrhunderts, Bd. II, Teil II. - Leipzig 1944, S. 661 Nr. 3 und 4

1837 von Robert Reinick herausgegebene Buch "Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde".

Robert Reinick¹⁾ studierte zunächst an der Berliner und 1831-1838 an der Düsseldorfer Kunstakademie. Gleichzeitig schrieb er Gedichte. 1833 gab er zusammen mit seinem Freund Franz Kugler²⁾ das "Liederbuch für deutsche Künstler" (Berlin 1833) heraus. Es ist den "Vereinen der jüngeren Künstler zu Berlin und zu Düsseldorf gewidmet ..." und von Adolf Schrödter illustriert.³⁾ Schon diese Widmung zeigt, daß Reinick besonders darum bemüht war, die Gemeinschaft der Künstler zu fördern.⁴⁾ Ausdruck dieser Bemühungen sind die erwähnten "Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde" (1837) und das "ABC-Buch" (1845), von Dresdner Künstlern illustriert, in denen es ihm jeweils gelingt, einen ganzen Künstlerkreis zusammenzufassen. Wiegmann betont, daß Reinicks Verdienst für die Künstlerkreise in Düsseldorf, Rom (1838-41) und Dresden nicht zuletzt darin bestand, daß "er der unentbehrliche Anordner sinniger Feste war und in

1) Angaben zur Person Robert Reinicks (1807-1852), vgl.: Thieme, U.: s.o., Bd. 28 - Leipzig 1934, S. 134

2) Kugler war seit 1833 Professor der Kunstgeschichte an der Akademie der Künste und Dozent an der Universität Berlin. Vgl.: Brockhaus' Konversations-Lexikon (s.o.), Bd. 10. - Berlin und Wien 1894, S. 784

3) Eingesehen wurde das Exemplar der UB Düsseldorf.

4) Hier zeigt sich auch die frühe, freundschaftliche Beziehung zu Schrödter.

hohem Grade es verstand, die künstlerische Geselligkeit in edler Weise zu beleben und poetisch anzuregen. Seine liebenswürdige Persönlichkeit wußte dabei die heterogensten Elemente zu vereinigen und alle gleichmäßig dem gemeinsamen Zwecke dienstbar zu machen. Der Einfluß, den Reinick in dieser Weise ausübte, darf nicht zu gering angeschlagen werden, denn er erstreckte sich tief in das innere Geistesleben der jungen Kunstgenossen und weit in die spätere Zeit ihrer Reife hinein."¹⁾ Reinick ist also der Initiator und die treibende Kraft des ersten Gemeinschaftsunternehmens der Düsseldorfer Künstlerschaft. Mit den "Liedern eines Malers" (1837) gab Reinick den Anstoß zu weiteren Gemeinschaftsarbeiten der Düsseldorfer Künstler. Die wichtigsten sind:

"Deutsche Dichtungen mit Randzeichnungen deutscher Künstler",
Bd. I, 1843; Bd. II, 1844-45 (Folgebände der "Lieder eines
Malers")

"Düsseldorfer Monathefte", 1847-1886

"Düsseldorfer Künstler-Album", 1851-59

"Neues Düsseldorfer Künstler-Album", 1858-60

"Deutsches Künstler-Album", 1867-77

In Reinicks Briefen an Franz Kugler wird deutlich, welche Mühen Reinick in Kauf nahm, um die Idee zu verwirklichen, seine

¹⁾ Wiegmann, R.: s.o., S. 311

Gedichte von Düsseldorfer Künstlern illustriert herauszubringen.¹⁾

Im April des Jahres 1836 faßt Reinick den Plan zu seinem Unternehmen. Bald hat er das Versprechen von dreißig Künstlern, sich zu beteiligen, was aber nicht aus kommerziellen Gründen, sondern aus Freundschaft zu Reinick geschieht.

Auch Reinick geht es nicht um den Verdienst. Nach eineinhalb Jahren ständigen Einsatzes für dieses Werk hat er nur den Wunsch, mit dem Verkauf des Buches möglichst die entstandenen Kosten zu decken. Geradezu demütig stellt er sich in den Dienst des Unternehmens: läuft den Künstlern hinterher, daß sie ihr Versprechen einlösen, bemüht sich, alle "unter einen Hut"²⁾ zu bringen, ätzt selbst - zunächst mit Adolf Schröders Hilfe - die radierten Platten, organisiert den Druck, bemüht sich um die Subskription und um Anzeigen für sein Buch. Dabei hat er nur eine Sorge, der großen Düsseldorfer Schule keine Schande zu machen. "Die Schrift ist eigens dafür gegossen, das Papier mußte des doppelten Druckes wegen so schön genommen werden."³⁾ Weiter heißt es: "Alle diese Dinge machen natürlich die Ausstattung des Werkes sehr teuer, indessen erfordert es die Stellung der Schule und die Anforderung der Zeit so, und

¹⁾ Vgl.: Höffner, J.: s.o., S. 96-112

²⁾ Vgl.: Höffner, J.: s.o., S. 100

³⁾ Vgl.: S. 74

ich will gern von meinem Honorar etwas lassen, um nur das Ganze der Schule würdig erscheinen zu lassen, und dem Wunsch der Freunde nachzukommen."¹⁾ Reinick empfindet es als besondere Ehre, daß die besten Düsseldorfer Künstler bereit waren, seine doch recht mäßigen Gedichte zu illustrieren. "Kuriose kommt mir dabei immer der Umstand vor, daß meine kleinen Gelbschnäbel von Liedern, wie Fürsten und Prinzen, umgeben von einem glänzenden Hofstaat, schönen Mädchen und Knaben, Blumengewinden und Spasmachern, ja selbst mit großen und kleinen Sternen geschmückt, durch die Welt spazieren ... Was doch ein reiches Gefolge und glänzende Kleider in der Welt alles machen können."²⁾ Reinicks Arbeit fand so viel Interesse und Anerkennung, daß die erste Auflage im Dezember 1837 von 1000 Exemplaren allein durch Subskriptionen sofort vergriffen war. Weitere 60 Subskribenten mußten sogar bis zur 2. Auflage im April 1838 getröstet werden.³⁾

Es ist festzuhalten, daß die Düsseldorfer Künstlerschaft herzlich wenig zur Entstehung dieses Werkes beigetragen hat. Es geht einzig und allein auf die Initiative und das Durchhaltevermögen Reinicks zurück.

¹⁾ Vgl.: Höffner, J.: s.o., S. 106

²⁾ Vgl.: Höffner, J.: s.o., S. 106

³⁾ Vgl.: Höffner, J.: s.o., S. 110

Ein Freundschaftswerk ist dieses Buch nur in dem Sinne, als es die freundschaftliche Verbundenheit der Düsseldorfer Künstler zu Reinick und ihre Bereitschaft, an einem Gemeinschaftswerk teilzunehmen, dokumentiert. Es ist aber nicht unmittelbarer Ausdruck freundschaftlicher Beziehungen der Künstler untereinander. Erst der Anstoß Reinicks und der Erfolg seines Buches machten weitere Werke dieser Art möglich.

Das Buch wurde gebunden, aber anscheinend auch als Mappe herausgegeben, jedenfalls lag es mir unter anderen Ausgaben auch in dieser Form vor.¹⁾ Jede der 61 Seiten ist mit einer ganzseitigen Radierung versehen. Die Rückseiten der Blätter sind jeweils mit Versen bedruckt. Wegen dieses doppelseitigen Drucks war nach Reinick ein besonders dickes Papier notwendig.²⁾ Diese Aufwendigkeit des drucktechnischen Verfahrens fällt sofort auf. In den meisten Fällen sind die ersten Strophen eines Gedichtes mit in die Graphik einbezogen und finden auf der Rückseite des Bildes ihre Fortsetzung. Das Inhaltsverzeichnis am Schluß gibt Auskunft über die an diesem Werk beteiligten

1) Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde. - Düsseldorf 1838; Du Mont-Schaubergsche Buchdruckerei, Köln (Exemplar der UB Düsseldorf)
Spätere Ausgaben des Werkes wurden augenscheinlich vom Verlag Julius Buddeus, Düsseldorf, herausgegeben.

2) Vgl.: Höffner, J.: s.o., S. 100

Künstler. Die gesamte Elite der Düsseldorfer Maler ist hier vereinigt.

Drei Möglichkeiten des äußeren Aufbaus der Graphik sind zu unterscheiden:

Der Künstler fertigt ein selbständiges, ganzseitiges Bild und setzt die Verse nachträglich, wie aus einem Gedichtband ausgeschnitten und aufgeklebt, in das Bild hinein. Beispiele dazu sind: "An den Sonnenschein" von Bendemann (S. 5)

Abb. 6 und "Dichters Genesung" von A. Achenbach (S. 21). Auch die kleinen Tiere und Ranken, die Achenbach auf das Textrechteck setzt, führen nicht zu einer formalen Einheit von Wort und Bild. Im Gegenteil führt diese formale Gestaltungsmöglichkeit dazu, daß die Verse bezüglich des Bildes störend wirken und die Illustration vom Text ausgehend überflüssig erscheint.

Die zweite Möglichkeit, Text und Bild auf einer Seite formal zu vereinigen, besteht darin, um die Verse, die oft mit Ranken oder Stabwerk eingefasst sind, kleine, auf den Inhalt des Gedichtes bezogene Szenen zu setzen. Als Beispiele lassen sich anführen: "Der neue Simson" von Schrödter (S. 27)

Abb. 7 und "Käferlied" von Sonderland (S. 25).

Die dritte Möglichkeit nehmen z.B. Hermann in seiner Arbeit "Wanderers Nachtlid" (S. 35) und Schrödter im Blatt "Früh-

Abb. 8 lingsglocken" (S. 1) wahr. Sie rahmen den Text nicht rechteckig ein, sondern umschließen ihn ohne optische Trennung

direkt und unmittelbar mit ihrer Komposition. Auf diesen Blättern wird gegenüber den anderen dieses Buches am ehesten eine formale Einheit von Wort und Bild erreicht.

Der Vollständigkeit halber muß erwähnt werden, daß die Landschaft Schirmers (S. 45), die er zu dem Gedicht "Unter den dunklen Linden" radierte, eine Ausnahme in diesem Buch bildet. Als einziger fertigt er eine ganzseitige Graphik, die nur mit dem Titel des zugehörigen Gedichtes versehen und neben den Versen abgedruckt ist. Formale Ausnahmen bilden außerdem - was durch ihre Funktion bedingt ist - die Schlußvignette und die von Reinick radierte Titelseite.

Nach dem das einleitende Gedicht illustrierenden Titelblatt Robert Reinicks folgt seine Zueignung in Versen.¹⁾ Reinick bezeichnet sein Werk bildlich als "Wintergarten", dessen Wände seine Kunstgenossen geschmückt haben. Das "Gärtlein" ist seinen "Lieben" daheim, seinen "Jugendfreunden" und insbesondere Franz Kugler gewidmet.

Abb. 9 Es ist möglich, daß das Titelblatt Reinicks humorvoll-sinnbildliche Elemente enthält. In erster Linie ist diese Arbeit eine Illustration des Eingangsgedichtes. Der in den Zweigen des Baumes liegende und träumende Reinick, die im Rankwerk erscheinenden kleinen Traumgestalten und die mit dem

¹⁾ Numeriert als S. I-IV, unterzeichnet: Düsseldorf im Juli 1837

Malgerät ein Turnier ausfechtenden Jungen sind aus dem Gedicht in das Bild übertragen.

Die Mittelgruppe der Zeichnung aber, die um den Malkasten Reinicks gruppierten Kinder, ist nicht im Gedicht erwähnt. Es mag sein, daß Reinick hier das Spiel mit den Malutensilien ausschmückend illustriert hat. Vielleicht stellt diese Gruppe aber auch eine humorvolle Anspielung auf den Titel des Buches "Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde" dar, der auf einer Tafel im Geäst des Baumes erscheint.

Das hinter dem Malkasten stolz dreinblickende Kind könnte man als Robert Reinick auffassen, die übrigen Kinder als seine Kunstgefährten. Der links neben dem Malkasten kniende Junge bemalt "Reinicks" Wange. Dies sind die "Randzeichnungen seiner Freunde". Trifft diese Interpretation zu, so macht sich Reinick durch dieses Bild über sich selbst, über seine Freunde und die gemeinsame Arbeit lustig, indem er sie einem Kinderspaß gleichsetzt.

Weitere humorvolle Blätter dieses Buches sind die Arbeiten: "Curiose Geschichte" von Rudolf Jordan (S. 23), "Käferlied" von Johann Baptist Sonderland (S. 25) und "Der neue Simson" von Adolf Schrödter (S. 27).¹⁾

¹⁾ Möglicherweise ist es von Interesse, daß diese drei humorvollsten Graphiken des Buches unmittelbar aufeinander folgen.

- Abb. 10 Jordans Arbeit weist nur im oberen Teil humorvolle Szenen auf, die eigentlich mit dem Inhalt des Gedichtes nichts zu tun haben und auch von den übrigen direkt auf das Gedicht bezogenen Szenen durch verschlungene, dicke Ranken getrennt sind. Sie zeigen den Dichter, wie er aus dem Haus geht, bevor er seine "kuriose Geschichte" erlebt und auf der anderen Seite des Textes, wie er, von seinem Erlebnis zurückgekehrt, seine "kuriose Geschichte" erzählt. Die Komik dieser Szenen wird durch Haltung und Gestik der dargestellten Personen (anscheinend der Dichter und seine Frau) erreicht. Die Arbeit läßt sich im Aufbau mit dem Blatt Neureuthers "Die Spinnerin" aus den "Randzeichnungen zu Goethes Balladen und Romanzen" (1829-39) vergleichen.

In beiden Fällen wird das Textfeld in der Mitte des Bildes rechts und links von Bäumen begrenzt, die vom unteren Bildrand emporwachsen. Während Neureuther die Szenen der Komposition vor einer einheitlichen Landschaft entwickelt, teilt Jordan seine Arbeit in Felder ein, die die Landschaft von unterschiedlichen Standpunkten aus zeigen.

- Abb. 7 Sonderlands wie Schröders Arbeiten fallen dadurch auf, daß sie die illustrierenden Darstellungen, die das Rechteck des Gedichttextes umrahmen, in besonders geschickter Weise miteinander verknüpfen. Beide Künstler haben ihr Bild symmetrisch aufgebaut. Unter dem Text befindet sich jeweils eine die ganze Breite der Blattseite einnehmende Szene, oberhalb des Textes jeweils eine Darstellung in der Breite des

Textrechtecks. Die rechts und links vom Text gezeigten Szenen sind spiegelsymmetrisch und gleichen sich jeweils im Aufbau. Sie beginnen rechts und links neben dem Bild über dem Gedichttext und enden jeweils an der sich unter dem Text befindenden großen Szene.

Während bei Schrödter direkte inhaltliche Bezüge zwischen Text und Bild vorhanden sind, gestaltet Sonderland seine Arbeit freier und nicht so eng auf die von der Zeichnung umschlossenen Verse bezogen. Nur die Szene unterhalb des Textes gibt den Inhalt des Gedichts wieder: die trunkenen Käfer, die eine Blume umwerben, welche sich zu ihrem Schutz mit einem Spinnetz umweben ließ. Die hintergründige Thematik des Gedichtes, die in den Zeilen "Da wurden die jungen Käfer alle drei verliebte Schäfer" angedeutet wird, gibt den Anstoß für seine Graphik. Der Vergleich eines Mädchens mit einer schönen Blume und dreier sie umwerbender Männer mit drei brummenden Käfern regt Sonderland für seine Darstellung an.

Schon im unteren Bild, in dem er eigentlich nur den vordergründigen Inhalt der Verse wiedergibt, macht er deutlich, daß die schöne Blume als Sinnbild für ein Mädchen steht, in dem er ein Mädchen aus der Blume, die die Käfer umwerben, heraus schauen läßt. Dieses Motiv benutzt auch Neureuther auf den

Abb. 12 Blättern "Vanitas! vanitatum vanitas!" und "Offene Tafel" in seinen "Randzeichnungen zu Goethes Balladen und Romanzen" (1829-1839). Aus dem Vergleich des Gedichtes Käfer/Schäfer

folgt Sonderland also sofort den Vergleich Blume/Mädchen. Nicht die dummen Käfer, die sich im Spinnetz fangen lassen, sondern drei dumme, verliebte Männer, die sich von einem schlaun Mädchen hereinlegen lassen, werden in den Szenen rechts und links des Textrechtecks dargestellt. Auf der linken Seite stürzen die drei von einer angesägten Leiter, die ihnen das Mädchen aus dem Fenster hält, in einen Brunnen. Auf der rechten Seite wird das Ständchen der drei mit dem Wasser aus einer Gießkanne belohnt.¹⁾

Diese beiden Szenen, die keine Illustration des Gedichtes, sondern nur durch das Gedicht angeregte Phantasiegebilde des Künstlers sind, machen die Komik der gesamten Darstellung aus. Zum größten Teil liegt der Humor dieser Szenen auf ihrer inhaltlichen Seite. Zwar sind auch die drei Verliebten durch ihre gegensätzliche dicke und dünne Gestalt in humorvoller Art und Weise wiedergegeben, doch ergibt sich der größte Teil der Komik aus der dargestellten Situation, die den Betrachter mit Schadenfreude erfüllt.

Im Gegensatz zu Sonderland hält sich Schrödter bezüglich der Szenen eng an die Zeilen des Gedichtes. Er ordnet die einzelnen Szenen sogar der Reihenfolge der Verse unter. Dadurch wird er der Aufgabe der Illustration gerechter als

¹⁾ Gießkanne und Leiter sind Motive, die Sonderland öfter verwendet, so z.B. in seinen "Bildern und Randzeichnungen" (Vgl.: S. 86) auf dem Blatt "Grete und Hans".

Sonderland. Oberhalb des Gedichtes illustriert er die Lösung der zweiten Zeile "Krieg dem Philistertum!". Eine Gruppe von Studenten schlägt auf einige "Philister" ein, die davonlaufen. Rechts und links davon befinden sich die Attribute der beiden Parteien: Palette, Stock, Schläger, Pfeife, Korkenzieher, zum Teil verdeckt durch einen Bierkrug, als Attribute der Studenten auf der linken und auf der rechten Seite Geldbeutel, Kaffeetasse, Zylinder, Regenschirm und Rock als Attribute des Philistertums. Das Rankwerk, das die Attribute umschlingt, leitet jeweils zu den darunterliegenden Szenen, rechts und links des Textrechtecks. Die linke Szene bezieht sich auf die Gedichtzeile: "Hei die Philistermädels, wie hab ich sie geschreckt!", die rechte bezieht sich auf das anschließende: "Hei, die Philisterbuben, was hatten sie Respekt!". Die große Szene unterhalb des Gedichtes illustriert die letzte Strophe des Gedichtes auf dieser Seite. Sie zeigt den "Neuen Simson" von der "neuen" Delila umfassen und festgehalten inmitten einer spießbürgerlichen Gesellschaft.

Besonders diese Szene birgt die Komik der Illustration. Durch die Darstellung ihrer Physiognomie und Haltung werden die "Philister", auf die der neue Simson blickt, nahezu karikiert. Als besondere Pointe und humorvolles Element sind auch die Ranken zu verstehen. Die Weinranken im oberen Teil des Bildes werden im Bereich der Kleinbürger durch Gurkenranken verdrängt; für Simson bricht in den Armen Delilas die Saure-Gurken-Zeit an, er wird selbst zum Philister.

Dieser Gedanke ist durch ein Zitat Schrödters zu belegen. Er schreibt: "Wie behaglich, faulenzend liegt dagegen die Gurke auf dem fetten Boden ausgebreitet, zwar kriechend, aber um möglichst vielen Platz buhlend und um diesen mit jeder Nachbarpflanze zankend. - Ein wohlhåbiger Philister in seiner feigen Ruhe!" Hier wird deutlich, daß bestimmte Pflanzen für Schrödter symbolische Bedeutung haben. Weiter unten bemerkt er: "So sind wir immerhin im Stande, selbst in Ornamenten, wenn wir sie wohlverstanden der Natur entnehmen, gewisse ausgeprägte Charaktere und feine geistige Beziehungen zu geben, die dann als symbolische Zeichen entsprechende Gedanken anregen sollen."¹⁾

Nicht nur mit dem "Charakter" der Pflanze beschäftigt sich Schrödter, auch Pflanzennamen regen ihn zu Darstellungen an.²⁾ Diese Gedanken Schrödters zeigen, daß er in der geistigen Tradition Runges steht bzw. daß in seinen Arbeiten

1) Schrödter, Adolf: Das Zeichnen als ästhetisches Bildungsmittel für das weibliche Geschlecht. - Frankfurt am Main 1855, S. 12
Der gleiche Aufsatz wurde in der Beilage (S. 1-6) folgender Mappe veröffentlicht: Schrödter, Adolf: Studien zur Aquarell-Malerei mit besonderer Beziehung auf Blumen, Ornamentik und Initialen, vorzüglich dem Selbstunterrichte der Damen gewidmet. - Bremen o.J. (nicht vor 1873 erschienen, weil manche Arbeiten auf dieses Jahr datiert sind).

2) Ich denke in diesem Zusammenhang insbesondere an die Mappe: Schrödter, Adolf: Illustriertes Kräuterbuch. - Bremen o.J. (nicht vor 1869 erschienen, weil eine Arbeit dieses Datum trägt).

das in der romantischen Epoche weit verbreitete Interesse für den Sinngehalt von Blumen und Pflanzen¹⁾ weiterlebt.

Die Publikation der Reinickschen "Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde" war der erste Band einer geplanten Serie von Büchern, die unter dem Titel "Lieder und Bilder" erscheinen sollten. Da der Initiator des Unternehmens, Robert Reinick, 1838 Düsseldorf verließ, um sich nach einer Italienreise in Dresden niederzulassen, kamen nur noch zwei Bände dieser Art 1843 und 1844/45 unter dem Titel "Deutsche Dichtungen mit Randzeichnungen deutscher Künstler" zustande.²⁾ Die Graphiken des Reinickschen Buches und seiner Folgebände sind weder formal noch inhaltlich aufeinander abgestimmt. Jeder Künstler arbeitete für sich, so daß keine einheitliche Grundtendenz der Arbeiten entstehen konnte. Die humorvollen Blätter sind in der Minderheit und bestimmen somit keineswegs den Gesamteindruck des Buches.

Auf die Bezeichnung der graphischen Arbeiten als Randzeichnungen muß noch eingegangen werden. Ursprünglich plante Reinick einen anderen Titel, unter dem das Buch erscheinen soll-

¹⁾ Vgl.: Traeger, J.: s.o., S. 53

²⁾ Vgl.: Horn, P.: s.o., S. 91
Horn datiert die "Deutschen Dichtungen" auf 1842 (Bd. I) und 1845 (Bd. II). Die hier erwähnten Jahreszahlen sind dem Katalog der UB Düsseldorf entnommen.

te: "Den Titel: 'Album der Düsseldorfer Künstler' konnte ich der Schule wegen nicht wählen, denn wenn ein solches erschiene, würde jeder Künstler einige größere Stoffe, seiner Hauptrichtung würdig, gewählt haben, während er sich hier an kleine vorhandene Lieder halten mußte ...".¹⁾ Entweder wurde der Begriff "Randzeichnung" direkt vom Titel der Strixner-Veröffentlichung abgeleitet oder von Neureuther übernommen, der schon 1829 diesen Begriff im Titel seiner Goethe-Illustrationen benutzte.

Beim Aufbau der einzelnen Blätter hielt man sich wohl eher an Neureuther als an Dürer. Dürer standen durch den vorgegebenen Satzspiegel für seine Zeichnungen im wesentlichen nur der Außenrand und der Raum unterhalb des Textes zur Verfügung.²⁾ Oben und am Innenrand blieben nur schmale Streifen, die erst von Blatt 13 an häufiger mit Ornamenten verziert

Abb. 13 sind. Neureuthers Blatt "Heideröslein" aus den "Randzeichnungen zu Goethes Balladen und Romanzen" ist dagegen anders eingeteilt. Der Text steht in einem relativ kleinen Mittelfeld; oben und unten, rechts und links befinden sich jeweils gleichgroße Bildfelder.

¹⁾ Vgl.: Höffner, J.: s.o., S. 103/104

²⁾ Vgl.: Blatt 28 des Gebetbuches Maximilians I. (Abb. 13)

Exkurs zur Klärung der Fehler bezüglich des Blattes "Der
Bleicherin Nachtlid"

Im Kupferstichkabinett des Kunstmuseums in Düsseldorf befindet sich unter der Inventarnummer 19/159 ein Blatt, das Theodor Hosemann zugeschrieben ist. Horn¹⁾ geht bei der Behandlung der Reinickschen Lieder auf dieses Blatt ein und hebt es als besonders gut gelungene Illustration des Liederbuchs hervor. Hosemann ist jedoch nicht der Autor dieser Radierung. Im Inhaltsverzeichnis des Reinickschen Buches wird die Graphik als Radierung von Th. Hildebrandt (S. 47) geführt. Außerdem trägt das Blatt, abgesehen davon, daß es dem Stil Hosemanns widerspricht, neben dem Datum 1836 nicht das Monogramm dieses Künstlers. Im Katalog des Kupferstichkabinetts befindet sich ein weiterer Fehler, denn hier wird das angeblich Hosemannsche Blatt dem Buch "Deutsche Dichtungen mit Randzeichnungen deutscher Künstler" zugeordnet. Folgende Tatsachen sind festzuhalten: Das im Kupferstichkabinett vorhandene und von Horn beschriebene Blatt erschien 1836 in den "Liedern eines Malers" und wurde von Theodor Hildebrandt gefertigt. Theodor Hosemann war an den "Liedern eines Malers" nicht beteiligt, er arbeitete jedoch an den "Deutschen Dichtungen" mit, die 1843 und 1844/45 erschienen.²⁾

1) Horn, P.: s.o., S. 84 und Abb. S. 88

2) Vgl.: S. 100

2.2.2. Johann Baptist Sonderland

Fast gleichzeitig mit den Reinickschen "Liedern eines Malers" erscheint die erste Lieferung von Sonderlands Hauptwerk "Bilder und Randzeichnungen zu deutschen Dichtungen". Das Werk wurde in zehn Lieferungen von 1838 bis 1844 herausgegeben. Die zwanzig Blatt der 1. bis 5. Lieferung bestehen aus Radierungen in Folioformat. Sie erschienen 1838 bis 1840 bei Arnz & Comp.. 1846/47 wurden diese fünf Hefte mit 20 Tafeln, die auch als Band I bezeichnet werden, neu aufgelegt.¹⁾ Die 6. Lieferung des Werkes enthält 4 Stahlstiche, die 7. bis 10. Lieferung besteht aus 17 Kupferstichen. Dieser II. Band (6.-10. Lief.), auf dessen Titelblatt Sonderland sich selbst dargestellt hat, erschien im Verlag J. Buddeus, Düsseldorf.²⁾

1) Ein Exemplar der Auflage 1846/47 befindet sich im Kunstmuseum Düsseldorf. Vgl.: Rümmler, Arthur. Das illustrierte Buch des XIX. Jahrhunderts in England, Frankreich und Deutschland 1790-1860. - Leipzig 1930, S. 289

2) Alle Angaben aus Rümmler, A. (s.o.), ergänzt durch den Katalog der UB Düsseldorf
In der UB Düsseldorf befinden sich zwei Ausgaben der "Bilder und Randzeichnungen" unter den Signaturen: K 294 (33 Blatt, vor der Schrift) und K 345.
Vgl. auch: "Alte Schwänke und Liebeslieder in Bildern von J.B. Sonderland". Ein Broschek-Kalender für 1970, erschienen 1969. Dieser Kalender enthält 12 Kalenderblätter und ein Titelblatt, entnommen aus den "Bilder und Randzeichnungen". Im Nachwort des Kalenders von Manfred Schneckenburger wird eine 1841 erschienene, englische Ausgabe der ersten Lieferungen der "Bilder und Randzeichnungen" erwähnt.

Auf allen Blättern der "Bilder und Randzeichnungen" spielt der Text eine untergeordnete Rolle. Oft sind noch nicht einmal die ersten Gedichtzeilen, sondern nur die Titel der Gedichte mit in die Graphik einbezogen. Die Mittelfelder, die im Reinickschen Band von den Versen der Gedichte eingenommen wurden, werden jetzt durch Bilder ersetzt, um die Rankwerk und kleine Szenen angeordnet sind. Sonderlands Radierungen lassen sich deshalb im Grunde nicht mehr als "Randzeichnungen" bezeichnen. Der Titel wurde wahrscheinlich einfach von den "Liedern eines Malers" übernommen, da es sich auch hier um arabeskenhafte Darstellungen handelte, die zusammen mit Gedicht- und Liedtexten veröffentlicht wurden.

Das abwertende Urteil der gesamten künstlerischen Tätigkeit Sonderlands, das man durchweg in der Literatur findet¹⁾, ist mir unverständlich. Es ist sicher richtig, daß Schrödter als erster Düsseldorfer Künstler die Arabeske verwendet und daß Sonderland diese Ausdrucksmöglichkeit von Schrödter übernimmt. Daraus kann man aber noch nicht schließen, daß Sonderland keine eigenen Einfälle gehabt habe und nur ein technisch brillianter Plagiator Schrödters war. Genug Gegenbeweise findet man in den 41 Blättern seiner "Bilder und Randzeichnungen".

Besonders auffallend an diesen Arbeiten ist ihr Reichtum an Details, dem Schrödter nur in seiner Verlobungsanzeige

¹⁾ z.B. auch bei Horn, P.: s.o., S. 107

(Radierung, 1839) nahekومت. ¹⁾ In jede einzelne Graphik muß man sich ganz hineinvertiefen, um alle Einzelheiten zu entdecken. Oft erscheint der ständige Wechsel und die Vielfalt von Motiven und Szenen als geradezu erdrückend und überladen. Insgesamt wirken die Blätter idyllisch und märchenhaft. Manche Arbeiten sprudeln nur so über von humoristischen Details, die jedoch häufig die Grenze zum Grotesken überschreiten.

Eine Anzahl der "Bilder und Randzeichnungen" erhält humorvolle Züge durch kleine Gestalten mit drolligen Köpfen und komischem Gesichtsausdruck. Man findet sie z.B. auf dem Ti-

Abb. 14 telblatt des 2. Bandes in den um das Selbstporträt Sonderlands angeordneten Szenen, die Tätigkeiten des Graphikers illustrieren. Ähnliche kleine Gestalten tauchen auch am obern

Abb. 15 Bildrand der Graphik zu dem Lied "Familiengemälde" (1843) auf. Hier veranschaulichen sie die ersten Strophen des zugehörigen Gedichtes, die davon berichten, daß der reiche Bauer Troll ein Familienbild bei einem Maler in Auftrag gibt und dabei detailliert vorschreibt, wie das Gemälde auszusehen hat. Die kleine, diese Verse illustrierende Szene dient Sonderland jedoch nur gewissermaßen als Exposition des darunterliegenden Hauptbildes, das die Pointe des Gedichtes wiedergibt. Es zeigt den staunenden Troll vor seinem fertigen "Familiengemälde", das keineswegs so gestaltet ist, wie er es verlangt hat. Denn der Maler hat aus Wut über die unverschämten Vor-

¹⁾ Vgl.: S. 90/91

schriften Trolls die Familie des Bauern mit Tierköpfen versehen und auch die Streiche seiner Kinder im Bild festgehalten.

In einer weiteren Gruppe seiner Graphiken setzt Sonderland humorvolle Momente durch die phantasievolle Häufung von Szenen und eine wimmelnde Vielzahl von komisch gestalteten Gnommen und Zwergen, wie z.B. in den Arbeiten "Hochzeitslied" (1841) und "Die Heinzelmännchen" (undat.).¹⁾ Auch in den zugehörigen Gedichttexten wird die quirlende Schar der Zwerge und Heinzelmännchen besonders betont. In seinem Gedicht "Hochzeitslied" berichtet Goethe von einer Zwergenhochzeit, die ein Graf, nachdem er in sein verlassenes Schloß zurückgekehrt ist, im Halbschlaf miterlebt. Um die Lebendigkeit der Zwerge wiederzugeben, werden im Gedicht eine Zahl von Verben aneinandergereiht. So heißt es in der sechsten Strophe: "Da pfeift es und geigt es und klinget und klirrt, - Da ringelt's und schleift es und rauschet und wirrt, - Da pispert's und knistert's und flistert's und schwirrt, ...". Das gleiche Stilmittel verwendet August Kopisch in seinem Gedicht "Die Heinzelmännchen". In der ersten Strophe zählt er z.B. auf: die Männlein "schwärmten und klappten und lärmten und rupften und zupften und hüpfen und trabten und putzten und schabten". Sonderland hat versucht, diese bewegte, kaum zu bändigende Schar der Männchen und Zwerge in seine

¹⁾ Zu den Erscheinungsdaten der undatierten Blätter der "Bilder und Randzeichnungen", vgl.: S. 307-309

Bilder zu übertragen. Dabei hat er sich jedoch nicht streng an den in den Texten aufgezählten Tätigkeiten orientiert, sondern vor allem eigene Einfälle in seine Bilder eingebracht. So zeigen die fünf um das Mittelbild angeordneten Darstellungen der Graphik "Die Heinzelmännchen" zwar die verschiedenen Handwerksbetriebe, die die Männchen nachts aufsuchen und in denen sie die angefallene Arbeit erledigen, die humorvollen Einzelheiten der dargestellten Szenen sind jedoch nicht aus den zugehörigen Versen ableitbar. Wie im "Familiengemälde" gibt auch das Mittelbild der zuletzt erwähnten Graphik den Schluß des Gedichtes wieder. Es zeigt die neugierige Schneidersfrau, die Erbsen ausstreute, um die Männchen aufzuhalten und einmal genau betrachten zu können, worauf sie nie mehr wiederkamen.

Diese Arbeit Sonderlands erinnert formal stark an Schrödters

Abb. 17 Verlobungsanzeige von 1839. Beide Arbeiten sind durch Rankwerk in fünf Felder gegliedert. Das Mittelfeld des Sonderlandschen Blattes ist zusätzlich in drei Bereiche unterteilt. Auch sind hier, mehr oder weniger bedingt durch das hochrechteckige Format der Graphik, die einzelnen Felder größer und in die Länge gezogen. Dadurch ist das Gliederungssystem wesentlich deutlicher und besser zu erkennen als im Blatt Schrödters.

Die Komposition der Arbeit Sonderlands ist aber auch deshalb einfacher zu durchschauen, weil das Rankwerk nur einen äußeren Rahmen um die in sich geschlossenen Szenen bildet. Im Gegensatz dazu hat Schrödter die figürliche Darstellung unmittel-

telbar in das Rankwerk einbezogen. Rankwerk und Figuren sind hier nicht voneinander zu trennen, sondern ineinander verwoben.¹⁾

Das Stabwerk, das in stilisierten Distelblättern und -blüten ausläuft, ist auf beiden Blättern nahezu identisch. Außerdem fällt auf, daß in Schröders wie in Sonderlands Arbeit rechts und links am unteren Bildrand Zwerge Gegenstände herantragen: bei Schröder Bügeleisen und Pantoffel, bei Sonderland Weinpokal und Sieb.

Abb. 18 Die Blätter "Der Schatzgräber" (1842) und "Leander und Ismene" (1843) enthalten grotesk-komische Gebilde, die zwar das Zauber- und Märchenhafte der gleichnamigen Gedichte von Goethe und H. Hölty aufgreifen, sich aber nicht direkt aus dem Text ableiten lassen. Diese Mischwesen aus Ding und Tier oder Ding und Mensch sind auf beiden Graphiken jeweils am unteren Rand der großen Haupt- und Mittelszenen platziert.

Das Mittelbild des ersten Blattes faßt den Inhalt des belehrenden Gedichtes "Der Schatzgräber" zusammen. Es zeigt die Beschwörung des Platzes, an dem ein Schatz vergraben liegt,

1) Erwähnenswert ist, daß die beiden Lieblingsgestalten Schröders, Don Quichotte und Falstaff, auf seiner Verlobungsanzeige erscheinen. In den unteren Bildfeldern tragen sie von rechts und links Blumengewinde zum Hochzeitskranz in der Bildmitte. Grunewald bemerkt dazu, daß Schröder diese Gestalten hier "quasi als Markenzeichen" verwendet und daß sich daran der große Erfolg seiner Gemälde "Don Quixote beim Studium der Ritterromane" (1834) und "Falstaff bei der Musterung seiner Rekruten" (1840) ablesen bzw. vorausahnen ließe. Vgl.: Grunewald, E.: S.O., S. 96/97

und das Erscheinen eines Knaben, der den Schatzsucher auf den wahren Reichtum des Lebens aufmerksam macht. Die Worte des Knaben und damit die letzten Zeilen des Gedichtes "Grabe hier nicht mehr vergebens. - Tages Arbeit! Abends Gäste! - Saure Wochen! - Frohe Feste! - Sei dein künftig Zauberwort." schließt Sonderland in sein Bild ein und illustriert sie phantasievoll durch mehrere kleine Szenen, die den übrigen Teil des Blattes ausfüllen. Die Geisterbeschwörung des Schatzgräbers ergänzt Sonderland durch einen Flaschen- und einen Trichter-Vogel, die am Rand der Mittelszene hocken.

Auch das Mittelfeld der Arbeit "Leander und Ismene" wird von Mischwesen begleitet. Das zugehörige Gedicht erzählt von der Hexe Ismene, die sich Leander als Gespielen hält, bis ihr dieser, des "süßen Lebens" überdrüssig, entfliehen kann. Die Flaschen, Gläser, die Suppenterrine und die Musikinstrumente, die Arme und Beine haben und um das zechende und schmausende Paar im Mittelbild tanzen, deuten die Zauberkraft Ismenes an.

Abb. 19 Auch auf dem Blatt "Der Zauberlehrling" (undat.) tauchen Mensch-Ding-Gestalten auf und vermitteln die gespenstische und geisterhafte Stimmung des gleichnamigen Gedichtes von Goethe. Nicht nur der verzauberte, wasserschöpfende Besen ist - dem Inhalt des Gedichts entsprechend - in ein Lebewesen verwandelt, sondern auch Kannen und Trichter, die der Besen mit Wasser gefüllt hat, sind mit Gesichtern versehen.

Die grotesken Mischwesen, die in diesen Graphiken Sonderlands auftauchen, lassen erkennen, wie eng das Unheimliche mit dem Komischen verwandt ist.¹⁾ Das Verknüpfen und Kontrastieren von menschlichen und dinghaften Eigenschaften und Erscheinungsformen ruft abhängig von der Einstellung oder Gemütsverfassung des Betrachters entweder eine beklemmende oder eine komische Wirkung hervor. Es mag sein, daß Sonderland diese ambivalente Wirkung des Grotesken in der Arbeit "Leander und Ismene" bewußt eingesetzt hat. Denn hier trennen die Ding-Mensch-Wesen den Bereich der Szenen, die die ausgelassenen Freuden des von Ismene gezauberten Paradieses illustrieren, von den Darstellungen, die die Kehrseite dieses Zaubers wiedergeben: den heruntergekommenen, erschöpften Leander und den Zorn der Hexe.

Nicht nur durch Szenen und Figuren im Rankwerk, sondern auch am Rankwerk selbst zeigt sich Sonderlands Neigung zum humorvollen Spiel mit verschiedenen Seinsbereichen. Im "Zauberlehrling" erhalten die knorrigen Ranken am unteren Bildrand Tierköpfe und laufen in Salamander und symmetrisch verschlungene Schlangen aus. Auch rechts und links des Mittelbildes sind die wasserspielenden Schlangen Teil der ornamentalen Ranke. Wasserspritzen, Kannen und Töpfe erhalten nicht nur häufig Gesichter, sondern sind so im Rankwerk plaziert, daß sie die Funktion von Blüten übernehmen. Dadurch wird

¹⁾ Vgl.: S. 40, Anm. 1

die Verfreumdung dieser Ding-Mensch-Wesen gleichsam potenziert, denn sie lassen sich dadurch nicht nur als Gebilde aus Ding und Mensch deuten, sondern stellen auch Mischwesen aus Ding und Pflanze dar.¹⁾

Ähnliches Rankwerk, das in Kannen, Tiegel und Töpfe ausläuft, anstatt in Blüten zu enden, findet man auch auf dem Abb. 20 Blatt "Der Apotheker" (1840). In dieser Arbeit bezieht sich die Gestaltung des Rankwerks aber auch auf den Inhalt des zugehörigen Gedichttextes. Das Gedicht Fr. Rückerts, dessen Anfangszeilen in die Graphik Sonderlands einbezogen sind, handelt von einem griesgrämigen Apotheker, der die Schönheit der Natur nicht wahrnimmt, sondern Pflanzen und Blumen nur unter dem Gesichtspunkt betrachtet, ob und wie er sie als Arzneimittel verwenden kann. Die Ding-Pflanzenwesen, die am unteren Bildrand der Darstellung auftauchen, illustrieren somit die Gedanken des Apothekers, denn dieser setzt bestimmte Pflanzen und Blüten mit bestimmten Heilmitteln gleich.

Die verschiedensten Krankheiten, an die der Apotheker beim

1) Hier wird man erinnert an groteske und phantastische Gestalten, die durch die antiken Berichte über Fabelwesen ferner Länder (Bestiarien, "Physiologus") überliefert, in mittelalterlichen Darstellungen des Bösen und Dämonischen aufgegriffen wurden und schließlich eine der formalen Grundlagen für die Portraitkarikaturen der italienischen Renaissance bildeten. Zum anderen läßt sich hier aber auch an die aus der antiken Kunst stammende und in der Renaissance neu belebte und entwickelte Ornament-Groteske denken, die von den Kleinmeistern auch in die graphische Technik übertragen wurde.

Anblick der Heilpflanzen denkt, illustriert Sonderland durch kleine Szenen, die er rechts und links in das Rankwerk, zu beiden Seiten der Gestalt des Apothekers, anordnet. Die von Schmerz gekrümmten Kranken sind so in die Ranken einbezogen, daß sie als Elemente des Rankwerks erscheinen.¹⁾ Auch an diesem Teil der Arbeit läßt sich der bedrückende und bittere Humor Sonderlands ablesen.

In diesem Zusammenhang müssen noch zwei weitere Arbeiten Sonderlands erwähnt werden: "Flußübergang" (1843) und

Abb. 21 "Rinaldo Rinaldini" (1843). Der bösertige und beklemmende Humor dieser Arbeiten hängt zwar auch von der Thematik der Blätter ab, ergibt sich aber vorwiegend aus der Darstellungsweise. So entsteht dieser Eindruck z.B. durch die auf Disteln gespießten Schneiderlein und deren dürre, überlängte Gestalten und häßliche Gesichter oder durch das Rankwerk des "Rinaldo Rinaldini", das am unteren Bildrand zweimal rechts und links des tanzenden Schneiders in bedrohliche Masken und Fratzen ausläuft, die der des Teufels in der oberen Bildmitte ähneln.

Neben eigenen Ideen findet man in den Blättern Sonderlands

¹⁾ Dies erinnert an ähnliche Gestalten der Rankwerkumrahmung in Erhard Reuwichs Titelblättern der lateinischen und deutschen Ausgabe der Reisebeschreibungen Bernhard von Breydenbachs, die 1486 erschienen. Vgl.: Inkunabeln. Das erste Jahrhundert des deutschen Buch- und Bilddrucks. Ausstellungskatalog der Staatlichen Graphischen Sammlung und der Bayerischen Staatsbibliothek München. - München 1957, Abb. 179 und 180

auch Einfälle anderer Künstler verarbeitet. Aber nicht nur Schrödter ist sein Vorbild, sondern er verwendet auch ähnliche Motive wie Dürer, Runge und Neureuther. So läßt sich z.B. das aus Haarlinien gebildete Vogelwesen am oberen Bildrand des Blattes "Die Milchfrau" (undat.) mit dem Dürers vergleichen, das am unteren Rand des Blattes 14 (Psalm 50), aus

- Abb. 22 dem Gebetbuch Kaiser Maximilians I. erscheint. In seinem Bild "Das gestörte Glück" (undat.) verwendet Sonderland am linken Bildrand eine Pflanze, die stark an die Rahmung des Rungeschen "Morgen" oder an seine Umschlagzeichnung "Not des Vaterlandes" (1809) erinnert. Außerdem läßt sich beim Bild "Abschied" (1844) eine formale Parallele zu Neureuther ziehen, weil hier, wie in Neureuthers Lithographien zu "Schnaderhüpfeln und Gebirgslieder" (ersch. 1831), Noten mit in die Komposition einbezogen sind.

Auch ist es möglich, daß sich in den grotesken Ding-Mensch-Gestalten Sonderlands zum ersten Mal innerhalb des Kreises der Düsseldorfer Graphiker der Einfluß Grandvilles bemerkbar macht, der, wie noch zu zeigen ist, in den Arbeiten für die "Düsseldorfer Monatshefte" der Jahre 1847 bis 1850 deutlicher hervortritt.¹⁾

1) Vgl.: S. 253-264

Chapeaurouge weist den Einfluß Grandvilles auf deutsche Künstler an einigen Beispielen, die um 1850 entstanden, nach. Vgl.: Chapeaurouge, Donat de: Grandvilles Wirkung auf deutsche Künstler um 1850. In: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft XXIV. - Berlin 1970, S. 175-182
Möglicherweise ist auch der Reichtum an humorvollen Details, den die "Bilder und Randzeichnungen" aufweisen, ein Hinweis auf die künstlerische Verwandtschaft zwischen Sonderland und Grandville. Vgl.: S. 258

- Zwar hat auch Schrödter für das Schlußbild des "Liederbuchs für deutsche Künstler" (Berlin 1833)¹⁾ aus Kanne und Flasche zwei kleine Gestalten geformt, doch im Vergleich zu Sonderlands und Grandvilles Metamorphosen wirken diese eher märchenhaft als bedrohlich und grotesk. Stellt man diesem Blatt Schrödters z.B. den Holzschnitt Grandvilles "Der irdene Topf und der eiserne Topf" (1838)²⁾ entgegen und zieht außerdem die tanzende Suppenterrine in Sonderlands "Leander und Ismene" (1843) zum Vergleich heran, so zeigt sich die nahe Verwandtschaft der Mensch-Ding-Wesen Sonderlands und Grandvilles. Im Gegensatz zu Schrödter gleichen diese beiden Künstler Gestalt und Gesicht ihrer belebten Gegenstände nicht denen von Lebewesen an. So bleibt die innere Spannung zwischen der dinghaften und menschlichen Gestalt bestehen, aus der sich die beklemmende Wirkung dieser Metamorphosen ergibt.
- Abb. 26
- Abb. 27
- Abb. 18

Neben den ersten Lieferungen seiner "Bilder und Randzeichnungen" (1838-44) erschienen 1841 die fünf Stahlstiche Sonderlands zu "Zweihundert Hyperbeln auf Herrn Wahl's ungeheure

1) Vgl.: S. 70

2) Diese Graphik ist eine Illustration aus: Fables de La Fontaine. - Paris, Fournier et Perrotin, 1838 (5. Buch, Fabel 2). Angaben aus: Grandville. Das gesamte Werk. Verlag Rogner und Bernhard. - o.O., o.J. (1972), Bd. I, S. 457 u. 504

Abb. 28 Nase" von Joh. Christoph Friedrich Haug, der hier das Pseudonym Friedrich Hophtalmos benutzt.¹⁾
(I-III)

Der dünne Band von insgesamt 31 Seiten enthält Sprüche in Versform²⁾, in denen sich Haug durch satirische Übertreibungen über die lange Nase des "Herrn Wahl" lustig macht. Zu jedem der vier Kapitel des Buches hat Sonderland eine ganzseitige Graphik gefertigt, die sich inhaltlich auf mehrere Sprüche bezieht. Auch das Titelblatt Sonderlands greift mehrere Verse des ersten Kapitels auf.

Alle fünf Stahlstiche sind symmetrisch komponiert. Rankwerk und eingestreute, kleine illustrierende Szenen sind so um ein großes Mittelbild arrangiert, daß sich jeweils ein spiegelbildlicher Aufbau der Graphik ergibt. Dabei hält sich Sonderland weder an die Reihenfolge der abgedruckten Verse noch

1) Eingesehen wurde das Exemplar der UB Frankfurt: "Zweihundert Hyperbeln auf Herrn Wahl's ungeheure Nase. In erbauliche hochdeutsche Reime gebracht von Friedrich Hophtalmos, der sieben freien Künste Magister. Zweite Originalausgabe. Mit fünf Stahlstichen, gezeichnet und radirt von Sonderland, St. Gallen, 1841. Druck und Verlag von Scheitlin und Zollikofer"
Horn setzt das Entstehungsdatum der Arbeiten auf 1841 fest. Vgl.: Horn, P.: s.o., S. 108. Die undatierten Stiche sind aber augenscheinlich schon 1840 entstanden. Unter dem Bild, auf jeder der Tafeln, befindet sich nämlich der Vermerk: St. Gallen Verlag v. Scheitlin & Zollikofer, 1840

2) Rümman spricht in diesem Zusammenhang von einem "satirischen Gedicht". Vgl.: Rümman, A.: s.o., S. 289. Dieser Ausdruck ist irreführend, da die kurzen Verse inhaltlich und formal voneinander unabhängig sind und verschiedene Einfälle des Autors zum gleichen Thema wiedergeben.

streng an deren Inhalt. Es ist deshalb oft schwierig auszumachen, welche Verse er als Vorlage für seine Darstellungen verwendet. Durch die freie Interpretation und das ungezwungene Arrangement mehrerer Verse in einem Bild ergeben sich vom Text nahezu unabhängige, in sich geschlossene Kompositionen.

Neben der figürlichen Darstellung und der überdimensionalen Nase des "Herrn Wahl" erhalten die Graphiken Sonderlands, besonders durch die Gestaltung des Rankwerks, zusätzlich humorvolle, aber auch groteske Elemente. So laufen die Ranken in Vogelköpfe (S. 8/9) oder in langnasige Seeungeheuer (S. 12/13) aus, und das aus anderen Arabesken bekannte Dürersche "Haarlinienornament" wird durch die ver-

Abb. 28, I

längerten Staubgefäße zweier Blüten gebildet (S. 8/9).

Abb. 28, II

Seeungeheuer (S. 12/13) aus, und das aus anderen Arabesken bekannte Dürersche "Haarlinienornament" wird durch die ver-

Abb. 28, I

längerten Staubgefäße zweier Blüten gebildet (S. 8/9).

Im Vergleich zu seinen "Bilder und Randzeichnungen" ist das Rankwerk hier sparsamer gesetzt und nicht so detailreich gestaltet.

Abb. 28, III

Auf einem der fünf Stiche (S. 20/21) besteht es ausschließlich aus zwei rechts und links des Mittelfeldes platzierten großen Wasserpflanzen.¹⁾ Von ihren ebenfalls zu Ungeheuern verwandelten Wurzelballen gehen feine Verzweigungen aus, die eine Ebene für die seitlichen Szenen bilden. Zur Rahmung der Darstellung am unteren Rand des Blattes sind die Wurzeln in Krakenarme umgebildet.

¹⁾ Hier wird das schon in der Arbeit "Das gestörte Glück" erscheinende Motiv abgewandelt und ausgesponnen. Vgl.: S. 96

2.2.3. "Deutsche Dichtungen mit Randzeichnungen deutscher Künstler"

1843 erscheint der 1. Band des Folgewerks der Reinickschen "Lieder eines Malers" unter dem Titel "Deutsche Dichtungen mit Randzeichnungen deutscher Künstler". Der zweite Band kommt 1844/45 unter demselben Titel heraus.¹⁾

Während die "Lieder eines Malers" ausschließlich Arbeiten Düsseldorfer Künstler enthalten, wirken an den "Deutschen Dichtungen" auch einige andere deutsche Künstler mit. Das äußere Erscheinungsbild der beiden Folgen ähnelt sehr dem Reinickschen Werk. An das in beiden Bänden gleiche Titelblatt schließen sich wieder ganzseitige Radierungen an, die sich jeweils auf der rechten Buchseite befinden und in die die erste(n) Strophe(n) eines Gedichtes eingefügt ist (sind). Auf den Rückseiten der Blätter sind wiederum jeweils die restlichen Verse bzw. das dazugehörige ganze Gedicht abgedruckt. Auch hier ist - wie im Reinickschen Band - die Arabeske vorherrschend.

Mit der Tendenz zum Malerischen, die diese Blätter aufweisen, geht die Vorliebe der Künstler einher, ihre Bilder zu überladen und bis an den Rand vollzufüllen. Die Ranke als

¹⁾ Eingesehen wurden die Exemplare der UB Düsseldorf: Deutsche Dichtungen mit Randzeichnungen deutscher Künstler. - Düsseldorf o.J., Verlag Julius Buddeus (2. Auflage, erschienen 1846 und 1850)
Vgl.: S. 83, Anm. 2

Träger der humoristischen Wirkung tritt in den Hintergrund. Die Komik mancher Arbeiten wird vornehmlich durch Physiognomien und Haltungen von Gestalten erreicht. Damit hängt auch zusammen, daß das Märchenhafte der Bilder zugunsten des Genrehaften zurückgedrängt wird.

Auf den ersten Blick scheint in den "Deutschen Dichtungen" eine bessere optische Verbindung von Text und Bild erreicht zu sein als im Reinickschen Band. Das liegt vor allem daran, daß der Text nur noch selten in umrahmte Felder einbezogen ist. Der Text erscheint auf Papierrollen, Vorhängen oder Schriftbändern, oft gehalten von Schnüren und Stricken, und wird dadurch mehr in die Dimensionen des Bildes aufgenommen.

Abb. 29 Schrödter erreicht in seinem Bild "Der Römer" (Bd. I, S. 1) die Einbindung des Textes in die Bilddimension zu einem dadurch, daß er kleine, auf dem Rankwerk hockende Gnomen die Papierrolle mit dem Text halten läßt, zum anderen durch den tiefen Schatten, den die Textrolle auf das unter ihr liegende Rankwerk wirft. Auch die vorherrschende genrehafte und malerische Tendenz der Bände zeigt sich schon bei diesem ersten Blatt des ersten Werks. Die früheren Arbeiten Schrödters beherrschenden lustigen Gnomen und Zwerge werden abgelöst durch mittelalterlich gekleidete Gestalten und Figurengruppen. Es fällt auf, daß das Lied auf den Rheinwein, auf das sich dieses Blatt Schrödters bezieht, keine dieser Personen erwähnt. Die Liebespaare und Ritter, der Falkner und der Ambrustschütze, die im Rankwerk um einen riesigen Weinpokal gruppiert sind,

stellen Assoziationen des Künstlers beim Gedanken an den Rheinwein dar. Das Rankwerk, das diese Gestalten umschließt, ist zwar wie in den früheren Arabesken noch ornamental und symmetrisch geordnet, doch jetzt naturalistisch als üppig wuchernde Weinranke gestaltet. Der malerische, genrehafte, fast sentimental-süßlich wirkende obere Teil des Bildes setzt sich in gewisser Weise von der unter dem Weinpokal liegenden Bildhälfte ab. Hier finden wir die stilisierte Ranke, Zwerge und als humorvolles Element eine durch eine Lorgnette blickende, rechts unten auf dem Rankwerk stehende Figur, die sich aber ebenfalls nicht unmittelbar mit dem zugehörigen Liedtext in Verbindung bringen läßt. Von den tiefen Schattierungen abgesehen, enthält dieser Bildteil mehr aus den bisherigen Arbeiten Schröders bekannte Elemente.

Das zweite Blatt Schröders in diesem ersten Band ist eine
Abb. 30 Graphik zu einem "Trinklied" (S. 15). Auch hier finden wir die eigentümliche Zweiteilung in einen malerischen und genrehaften Teil oberhalb des Textes und in einen, das übrige Blatt ausfüllenden, mehr graphischen und humorvolleren Teil. Das humorvolle Element liegt auch hier wieder nicht in der Gestaltung der Ranke, sondern in den ins Rankwerk eingesponnenen Figuren. So wirkt z.B. die rechte, von Rankwerk umschlossene, trunken taumelnde Figur komisch. Aber auch die Gestalt auf der anderen Seite des Textfeldes trägt durch ihre Haltung humorvolle Züge. Diese beiden Figuren lassen sich im Gegensatz zu den übrigen Gestalten des Bildes unmittelbar mit dem

Liedtext in Verbindung bringen. Sie illustrieren die Verszeilen: "Ich bind mein Schwerdt zur Seiten - Und mach mich bald davon, ... Ich taumle als ein Gänselein - Das ziehet auf die Wacht ...".

Sonderlands Arbeit für diesen ersten Band der "Deutschen

- Abb. 31 Dichtungen" trägt den Titel "90x9x99" (S. 26). Das zugehörige Gedicht, das mit der Anmerkung "Fliegendes Blatt" unterschrieben ist, zählt mit jeder Strophe eine neue Episode einer 90x9x99 großen Schar winziger Schneiderlein auf. Einige dieser Begebenheiten greift Sonderland in seiner Illustration auf. Hauptsächlich vermittelt seine Graphik jedoch die quirlende und unübersehbar große Zahl der kleinen Schneider. Diese Häufung unzähliger Männchen und Szenen in einem Bild erinnert an schon betrachtete Arbeiten Sonderlands, etwa an das Blatt "Flußübergang" (1843) aus seinen "Bildern und Randzeichnungen". Die Thematik beider Graphiken ist ähnlich; denn die Gedichte, die diese Arbeiten illustrieren, berichten jeweils von einer Schar kleiner Schneider, die zum Schluß verunglücken und vernichtet werden. Auf beiden Blättern sind die Schneiderlein als überlängte, hagere und häßliche Männchen charakterisiert. Auch hat der Humor in beiden Graphiken eine beklemmende Wirkung. Auf dem Blatt "90x9x99" ergibt sich dieser Effekt durch die vor Angst schreienden Schneider, ihre entsetzten Gesichter und durch die an den Ranken erhängten oder von Scheren aufgespießten Schneiderlein. Die für Sonderland typische humorvolle Umgestaltung von Blumen oder Rankenenden finden wir ebenfalls in diesem Bild.
- Abb. 21

Hier dienen Wollknäuel, Nadelkissen und mit Scheren gespickte Fingerhüte als Blütenersatz. Sonderlands "90x9x99" nimmt im Vergleich zu den anderen Graphiken dieses Bandes eine Ausnahmestellung ein, weil das Blatt nicht der male-
rischen und genrehaften Tendenz der übrigen Arabesken folgt.

Neben den Arbeiten Schröders und Sonderlands enthalten drei weitere Blätter dieses Buches in Einzelheiten humor-
volle Tendenzen. Es sind die Arbeiten der drei Freunde Henry Ritter, Wilhelm Camphausen und Rudolf Jordan. Während Jordan schon am Reinickschen Band mitarbeitete, sind Ritter und Camphausen hier mit einer ihrer ersten graphischen Arbeiten vertreten.

Abb. 32 Ritter ist in seiner Radierung "Die Schleichhändler" (S. 2) bestrebt, sich den Arabesken der übrigen Künstler anzupassen. Das Rankwerk erscheint hier aber nur als in den Hintergrund tretendes Gerüst für naturalistisch gebildete und das Gedicht illustrierende Figuren und Szenen. Schon in diesem Blatt läßt sich Ritters Vorliebe für das humorvolle Genre ablesen, das - wie noch zu zeigen ist - in seinen Lithographien der späten 40er und 50er Jahre deutlicher zutage tritt.

Abb. 33 Camphausens Blatt, "Prinz Eugenius" (S. 3), läßt seine besonders in den "Düsseldorfer Monatsheften" (ab 1847) erkennbar werdende Neigung zum Humorvollen nur erahnen. In einen barock ausladenden Rahmen setzt er, dem Gedichttext folgend, Soldaten und Schlachtszenen. Nur der kleine, dickbäuchige

und griesgränig blickende Trommler oberhalb des Textes ist humorvoll gestaltet.

Abb. 34a Das Bild Jordans zu dem Volkslied "Familiengemälde" (S. 28), das auch Sonderland in seinen "Bildern und Randzeichnungen" 1843 bearbeitet hat,¹⁾ ist ein ganzseitiges Genrebild. Der Anfang des Gedichttextes ist auf ein Tuch gedruckt, das über dem Balken am oberen Bildrand hängt. Komisch wirkt vor allem die Figur des Malers, der die Bestellung des reichen Bauern Troll entgegen nimmt. Die Vorzeichnung zu dieser Gestalt, die sich im Kupferstichkabinett des Kunstmuseums Düsseldorf be-

Abb. 34b findet, läuft unter der Bezeichnung "Malerkarikatur". Dieses Blatt gibt einen Hinweis darauf, daß sich die enge Beziehung zwischen Lied, Arabeske und Humor aufzulösen beginnt. Hier zeigt sich die Abkehr vom märchenhaften, in Arabesken eingekleideten Humor zur realistischeren karikierenden Komik.

Abb. 35 Ergänzend ist noch das Titelblatt zu erwähnen, das für beide Bände der "Deutschen Dichtungen" verwendet wurde. Auch in dieser Arbeit zeigt sich die Tendenz zum Genrehaften. Durch Rankwerk wird das Blatt in Felder unterteilt, die von verschiedenen Künstlern bearbeitet sind. Alle Künstler, unter anderem Camphausen und Ritter, setzen kleine, zum Teil humorvolle Genreszenen in die Felder ein. Die humorvolle Wirkung kommt jeweils durch die gezeigte Situation zustande. So wirft z.B. auf

¹⁾ Vgl.: S. 88/89

Ritters Bild ein Edelmann den Fehdehandschuh. Sein Gegner ist aber nur eine Tonne, an die Stiefel und Säbel gelehnt sind und auf der eine Kanne steht, die wie ein Kopf geformt ist.

Camphausens und Ritters Arbeiten zum zweiten Band der "Deutschen Dichtungen" sind nicht humorvoll. Sonderland und Jordan beteiligen sich gar nicht an diesem Werk. Nur Schrödter ist mit zwei Arbeiten vertreten, die versuchen, die märchenhafte, humorvolle Arabeske neu zu beleben. Sein

Abb. 36 Blatt "Nachtmusikanten" (S. 5) ist dicht gefüllt von ornamental und dekorativ gewundenem Rankwerk. Die dickbäuchigen und langnasigen Gestalten, die am oberen Bildrand und in den beiden Rankenschlingen im unteren Teil des Bildes erscheinen, stellen eine Zwischenform Schrödterscher Zwerge und menschlicher, fröhlicher Narren dar. Am unteren Bildrand erscheint ein auf einem Buch sitzender, musizierender

Abb. 37 Zwerg. Auch das Blatt "Maiwein" (S. 27) zeigt am unteren Rand drei tanzende Zwerge. Alles übrige erinnert jedoch nicht an die Arabesken der 30er Jahre. Im Bildaufbau, in der Technik und Gestaltungsweise fällt das Bild weit hinter den früheren Arbeiten Schrödters ab.

Die malerische Tendenz dieser Arbeiten, die der graphischen Technik widerspricht, führt zu einem Qualitätsabfall der arabeskenhaften Graphik. "Obwohl in den beiden letzten Bänden

(gemeint sind Bd. I und II der "Deutschen Dichtungen")⁺⁾
die Anordnung des Textes auf den Bildtafeln glücklicher
ist - die zierliche Arabeske ist hier seltener - kommen
sie nicht an die künstlerische Höhe des ersten (gemeint
ist der Reinicksche Band)⁺⁾ heran."¹⁾

2.3. Zusammenfassung und Ergänzung

Die angeführten Werke zeigten, daß die arabeskenhafte
Graphik Düsseldorfs, die Schrödter mit seinem Blatt
"Der Traum in der Flasche" (1831) begründete, in den
40er Jahren eine deutliche Wandlung erfährt. Ausdruck
dieser Wandlung ist eine Entwicklung zum Genrehaften und
Malerischen, wodurch sich eine naturalistischere Gestal-
tung der Arbeiten ergibt. Diese Tendenzen wirken der for-
malen Einheit von Wort und Bild, die die frühe graphische
Arabeske anstrebte, entgegen. Auch die inhaltlichen Bezü-
ge zwischen Text und illustrierender Darstellung lockern
sich. Die in den 40er Jahren sichtbar werdende begin-
nende Lösung zwischen Bild und Gedichttext führt schließ-
lich in den Gemeinschaftswerken der 50er Jahre zu einer

¹⁾ Horn, P.: s.o., S. 91

⁺⁾ d. Verf.

deutlichen Trennung zwischen Text und Graphik. Diese Gedichtbände sind eingeteilt in einen Textteil und einen Bildteil mit lithographierten Tafeln. Parallel zu dieser Entwicklung ist ein Wandel der graphischen Technik feststellbar. Seit dem Ende der 40er Jahre wird von den Düsseldorfer Künstlern an Stelle der Radierung bevorzugt die Lithographie verwendet.¹⁾

Der Zusammenhang zwischen Gedicht oder Lied und Arabeske, der Gedanke Runges, die bildende Kunst mit Musik und Dichtung zu verbinden und als sich gegenseitig ergänzende Teile einer Einheit zu sehen, muß bewußt oder unbewußt von den Künstlern der graphischen Arabeske in den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts aufgegriffen worden sein und in Düsseldorf bis in die 40er Jahre nachgewirkt haben.

An den Illustrationen der Liederbücher des 18. Jahrhunderts läßt sich ablesen, daß das Lied für die bildende Kunst vor Runge keine große Rolle spielte. In diesen Büchern finden wir keine Graphik, die sich direkt auf ein Lied bezieht. Die Illustrationen verweisen ausschließlich auf die Benutzer der Bücher, so zeigen sie z.B. Mutter und Kind musizierend.²⁾ Die künstlerische Bedeutung, die das Lied in der romantischen Epoche als Teil eines Gesamtkunstwerkes erhielt, ist sicher einer der

¹⁾ Vgl.: S. 274

²⁾ Nach einem Vortrag von Renate Schusky innerhalb des Colloquiums: "Die Buchillustration des 18. Jhs.", Oktober 1978, veranstaltet von der Arbeitsstelle 18. Jhd., Gesamthochschule Wuppertal, Universität Münster

entscheidenden Gründe für die Entstehung der arabeskenhaften Liedillustration um 1830. Besonders die Blätter Neureuthers, die eine Notenzeile mit in die Bildkomposition einbeziehen, weisen direkt auf den Gedanken Runges hin, die bildende Kunst mit Musik und Dichtung zu verbinden.

Die Düsseldorfer Künstler schließen sich zunächst formal der Kunst Runges an. Sie bauen ihre Kompositionen symmetrisch auf und verwenden die Technik der Radierung. In der Motivwahl orientieren sie sich eher an Dürers Zeichnungen zum Gebetbuch Maximilians I. Dadurch, daß sie ihre Arbeiten auf einen Liedtext beziehen und sogar einige Zeilen dieses Textes in ihre Kompositionen einschließen, folgen sie dem Rungeschen Gedanken des Gesamtkunstwerks. Auch die romantische Vorstellung von der Arabeske als einer idealen Form zur Verbindung und Potenzierung der Kunstgattungen¹⁾ scheint in ihren Graphiken weiterzuleben. Die Naturmystik Runges klingt jedoch nur vordergründig vor allem in den Arbeiten Schröders nach. Seine Arabesken sind nicht hieroglyphisch verschlüsselt, sondern enthalten leicht durchschaubare sinnbildliche Elemente. Auch sind die graphischen Arabesken der Düsseldorfer Künstler nicht ernsthaft und aus einer tiefen Religiosität heraus geschaffen, sondern spielerisch und humorvoll. Trotzdem sind sie dadurch nicht weniger als bei Runge Ausdruck ihrer Weltanschauung. Sie zeigen eine typisch biedermeierliche Welt,

¹⁾Vgl.: S. 52/53

märchenhaft, verspielt, idyllisch, ohne Bezug zur Wirklichkeit, wodurch sie heiter und unbeschwert wirken.

In den 40er Jahren des 19. Jahrhunderts wird die Vorstellung von der Wort und Bild zu einem graphischen Gesamtwerk verbindenden Arabeske offensichtlich immer schwächer. Waren die ersten Gemeinschaftswerke der Düsseldorfer Künstler, die "Lieder eines Malers" (1838) und die "Deutschen Dichtungen" (1843-45), noch von Lied und Arabeske bestimmt, so tauchen sie im folgenden Gemeinschaftsunternehmen, den "Düsseldorfer Monatsheften" (Bd. I-III, 1848-50), kaum noch auf. In den letzten Kapiteln dieser Studie wird deutlicher werden, daß der Grund dieser Entwicklung letztlich in dem wachsenden Interesse von Künstlern und Konsumenten für politische Ereignisse und revolutionäre Strömungen zu suchen ist. Das Zurücktreten des idealistischen Zeitgeistes im Laufe der 40er Jahre des 19. Jahrhunderts bewirkte, daß man sich von romantischen Formen und Inhalten löste und die Poesie sowie die spielerisch geschlungene Arabeske in den Hintergrund traten. Humorvolles drückte sich nun nicht mehr durch die Arabeske aus, sondern durch die Gestaltung von Figuren und komischen Situationen. Das Humorvolle verliert demzufolge am Ende der 40er Jahre seinen märchenhaften Charakter und wandelt sich zum humoristischen Genre oder gar zur Karikatur.

War jedoch die Aufgabe gestellt, ein Gedicht zu illustrieren, benutzte man manchmal Elemente der überkommenen humorvollen Arabeske. So werden z.B. in den Arbeiten Camphausens in den

"Düsseldorfer Monatsheften" (Bd. I, S. 223 u. Bd. III, S. 40) Gedichtinitialen zu arabeskenhaften Illustrationen ausgesponnen.¹⁾ Beispielhaft dafür ist außerdem, daß Ritter selbst in seinen Arbeiten zu dem keineswegs romantischen Gedicht "Der politische Struwwelpeter"²⁾ (ersch. 1849) einzelne illustrierende Szenen in Anlehnung an arabeskenhafte Darstellungen mit Rankwerk umschlingt und sie somit formal verbindet (Kap. III,

Abb. 38, I 1. Bild). Auch das Motiv einer auf Ranken stehenden Gestalt

Abb. 38, II taucht hier wieder auf (Kap. IV, 1. Bild).

Nach den Revolutionsjahren orientieren sich die Düsseldorfer Künstler in ihren Gemeinschaftswerken zwar wieder an romantischen Inhalten, indem sie Gedichte und Lieder illustrieren, die romantische Form der Arabeske, die Wort und Bild graphisch zu einer Einheit verband, greifen sie jedoch nicht wieder auf.³⁾

Schrödter und Sonderland sind die wichtigsten Vertreter der humorvollen Düsseldorfer Arabeske. Beide sind 1805 geboren und gehören somit zum Kreis der älteren Düsseldorfer

¹⁾ Vgl.: S. 228-230

²⁾ Eingesehen wurde das Exemplar der UB Düsseldorf: Der politische Struwwelpeter. Ein Versuch zu Deutschlands Einigung. - Düsseldorf 1849, Verlag Buddeus

³⁾ Vgl.: S. 270-276

Künstler.¹⁾ Dies ist ein erster Hinweis auf die künstlerische Verwandtschaft ihrer Arbeiten.

Nicht nur die aufgrund ihres Alters engere Beziehung zur romantischen Kunst erklärt ihre Vorliebe für die graphische Arabeske. Beide Künstler sind gelehrte Lithographen, d.h. sie beschäftigten sich schon früh, bevor sie sich der Malerei zuwandten, mit Ornamentik und Kalligraphie und hatten von daher nicht nur die Begabung, sondern auch die handwerkliche Fähigkeit, ihre künstlerischen Ideen in Form von Arabesken zu gestalten. Nach seiner Ausbildung in einem lithographischen Betrieb und seiner Übersiedlung nach Berlin (1820) studierte Schrödter an der Berliner Akademie und lernte in der Kupferstecherklasse Buchhorns²⁾. Sonderland begann 1817 als Lehrling in der lithographischen Anstalt Arnz & Comp. in Düsseldorf und arbeitete bis in die 50er Jahre in diesem Betrieb.³⁾

¹⁾ Vgl.: Höffner, J.: s.o., S. 34

²⁾ Vgl.: Horn, P.: s.o., S. 76

³⁾ Vgl.: Colmi, Elsbet: Glanz und Elend einer lithographischen Anstalt. Arnz & Comp., Düsseldorf 1815-58. In: Bibliothekarische Nebenstunden. Veröffentlichungen der Landes- und Stadtbibliothek Düsseldorf Nr. 5. - Düsseldorf 1964, S. 58

2.3.1. Adolf Schrödter

Schrödter verwendet die arabeskenhafte Darstellung auch ohne einen Text einzubeziehen und außerhalb der Gedicht-illustration. Das bedeutendste Blatt neben seinem "Traum in der Flasche" ist wohl die im "Album deutscher Künstler"¹⁾ (Blatt 9) erschienene Arbeit "Don Quichotte in der Hammelherde" (1839).

Don Quichotte gehört zu den Lieblingsgestalten Schrödters. Er hat sich über Jahre hinaus in Zeichnungen, Gemälden, Aquarellen und graphischen Arbeiten mit dieser Gestalt beschäftigt. Die früheste Szene zu diesem Thema fertigte er schon 1828, also noch in Berlin.²⁾ Seine bekannteste Arbeit, die in der Literatur immer wieder im Zusammenhang mit dem Werk Schrödters erwähnt wird, ist der "Don Quichotte im Studierzimmer" oder "Don Quichotte den Amadis studierend".³⁾

Schrödter kleidet seinen "Don Quichotte in der Hammelherde"

Abb. 39 (1839) in ein Rankwerk aus Disteln, die für ihn ein Sinnbild des Wilden und Feindlichen sind. Er bezeichnet Disteln

¹⁾ Album deutscher Künstler in Original-Radierungen. Herausgegeben von der Verlagshandlung von Julius Buddeus. - Düsseldorf, o.J. (1841/1842)
Eingesehen wurde das Exemplar der Bibliothek des Kunstmuseums Düsseldorf.

²⁾ Kruse, Werner: Adolph Schrödter als Graphiker. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, II. Jhg. - o.O. 1925, S. 123

³⁾ Vgl.: S. 131-134

als "Die ächten Strauchritter der Felder", die überall "weglagern" und "hinter jedem Schutthaufen, stets zu Trotz und Wunden aufgelegt"¹⁾ sind. Durch die Wahl dieser Pflanze wird somit von Schrödter der wilde Ritt Don Quichottes, die davonjagende Hammelherde und die prekäre Situation, in der sich Don Quichotte befindet, bewußt unterstrichen. Die humorvolle Wirkung der Radierung kommt vor allem dadurch zustande, daß der auf dem Esel reitende Sancho Pansa, der Hirte und sein Hund, der sich im Schwanz des Pferdes verbissen hat, und nicht zuletzt der reitende Don Quichotte und die davonlaufenden Schafe so in die Distelranken eingefügt sind, daß sie Teil des Rankwerks werden und nicht mehr davon zu lösen sind.

Die Arabeske bestimmt Schrödters gesamtes graphisches OEuvre. So verwendet er sie auch zur Illustration eines zusammenhängenden Textes, z.B. in Musäus' "Volksmärchen der Deutschen" (1842)²⁾. Er benutzt sie aber auch zur Gestaltung von Titelblättern, Plakaten und Theaterzetteln. Schließlich hat Schrödter sogar versucht, die Arabeske in eine andere Technik zu übertragen.

1847 entstand der "Bauernfries" oder die "Friese zur Bauernkimes". Er ist auf vergoldete Zinkblechtafeln gemalt und

¹⁾ Schrödter, A.: s.o., S. 11

²⁾ Benutzt wurde die Ausgabe von K.M. Schiller, vgl.: S. 150, Arm. 3

war ursprünglich als Schmuck eines Eßzimmers gedacht. Im Kunstmuseum Düsseldorf befinden sich sieben Vorzeichnungen zu diesem Fries und zwei der Blechplatten. 1848 "dienten die mit Weißhöhlungen auf plastische Wirkung durchgearbeiteten Zeichnungen Schrödter als Vorlage" für eine Folge von sieben Lithographien, die bei Arnz & Comp. in Düsseldorf gedruckt wurde. Diese Lithographie gab der Kunstverein 1848 als Jahresgabe für seine Mitglieder heraus.¹⁾

Abb. 40²⁾ Der "Bauernfries" ist ein Beispiel für die sich in den 40er Jahren des 19. Jahrhunderts abzeichnenden Tendenzen innerhalb der Düsseldorfer arabeskenhaften Graphik. Das Rankwerk ist nicht mehr integrierter Bestandteil der Arbeit, sondern tritt in den Hintergrund und hat die Funktion, einen kompositionellen Zusammenhang herzustellen. Daß die Distel- und Blütenranken in ihrer Art dem Inhalt der figürlichen Szenen entsprechen³⁾, weist auf den ursprünglichen Stellenwert der Ranke in Schrödters Bildern hin. Dominierend sind aber hier die schweren, durch die Weißhöhung besonders plastisch hervortretenden Personen. Keine märchenhafte Feen- und Zwergenwelt tummelt sich mehr

1) Angaben und Zitat aus dem Katalog des Kunstmuseums Düsseldorf: Handzeichnungen und Aquarelle des 19. Jahrhunderts. Dez. 1965/Jan. 1966, S. 87 (Katalog Nr. 190)

2) Zum Vergleich ist hier die Lithographie mit dem Titel "Die zechenden Alten" herangezogen.

3) Vgl.: Katalog des Kunstmuseums Düsseldorf 1965/66, (s.o.), S. 87

in den Ranken. Statt dessen werden die Bilder bestimmt von groß angelegten Genreszenen.

2.4. Arabeskenhaft dekorierte Titelseiten, Karten und Plakate

In der Arabeske im Rungeschen Sinne werden Dichtung, Musik und bildende Kunst vereinigt. Daraus ergibt sich die formale Aufgabe der arabeskenhaften Darstellung, einen Gedicht- oder Liedtext in die Komposition einzubeziehen. Durch diese Aufgabe steht die arabeskenhafte Graphik dem ornamentalen Buchschmuck nahe. Dekorative Ranken, die im 18. Jahrhundert zum Schmuck von Titelseiten und als Schlußvignetten üblich waren, vermischen sich in der Düsseldorfer Graphik des 19. Jahrhunderts mit Elementen der Arabeske.

Dies wird deutlich, wenn man z.B. das Titelblatt zu Raczyńskis

Abb. 41 "Histoire de l'art moderne"¹⁾ von Schrödter (1835)²⁾ betrachtet

Abb. 42 oder Sonderlands Titel zum "ABC. Bilder und Lesebuch" (1844)³⁾.

Schrödter hat die Gestaltungsweise seiner Arabesken unmittelbar auf diese Titelseite übertragen. Auch hier finden wir die

¹⁾ Vgl.: S. 15, Anm. 3

²⁾ Einzelblatt, Kupferstichkabinett Düsseldorf, Inv.-Nr. 19/631

³⁾ Eingesehen wurde das Exemplar der UB Düsseldorf: ABC. Bilder und Lesebuch, Nr. 10. Geschichtliche Erzählungen. - Düsseldorf o.J. (1844), Arnz & Co.

üblichen s-förmigen Ranken, die kleine Szenen bergen. Außerdem zeigt die Radierung die für Schrödter typischen, kämpfenden und musizierenden, humorvoll gestalteten Gnomen und andere humorvolle Details, wie z.B. ganz rechts im Bild die vor lauter Verliebtheit vernachlässigte und schon von der wachsenden Ranke durchstochene Leinwand eines jungen Künstlers. Auch Sonderland benutzt in seinem Titelblatt das Szenen umschließende Rankwerk der Arabeske. In der oberen Bildhälfte wird jedoch die Schrift ganz ornamental von feinen Linien umschlungen. Hier ließe sich nicht, wie in Schröders Blatt, der Buchtitel einfach durch passende Verszeilen ergänzen.

Bis in die 70er Jahre findet man arabeskenhafte Titelgestaltungen. Die Tendenz zum Malerischen, die sich in den Arabesken der 40er Jahre zeigt, überträgt sich auch auf die Titelseiten. Sie ist hier verbunden mit einer Neigung zum Allegorischen, die sich besonders gut an den Arbeiten Scheurens ablesen läßt. Seine Titelblätter zu den "Künstler-Alben"¹⁾ sind ein interessantes Kapitel Düsseldorfer Kunst und verdienen eine gesonderte Betrachtung.

Die meisten dieser Arbeiten sind von Sonderland farbig lithographiert. Scheuren stellt sich in seinen Arbeiten vor allem die Aufgabe, den Schriftzug abstrakter Begriffe wie "Die vier Elemente", "Vanitas", "Kunst und Poesie" mit Darstellungen zu

¹⁾ Vgl.: S. 270-274

verbinden, die diese Wörter bildlich wiedergeben. Häufig erreicht er die Umsetzung unanschaulicher Ausdrücke in eine anschauliche Form durch Personifikationen.¹⁾ Genauso oft stellt er aber auch seine Assoziationen zu einem bestimmten Wort dar. So verknüpft er mit dem Begriff "Ende" die Vorstellung von Tod, Trauer, Schlaf oder Nacht und verbindet den Schriftzug des Wortes z.B. mit der Darstellung eines Friedhofes in der Dämmerung.²⁾ Auch die Graphik, die 1856 in den "Düsseldorfer Künstler-Alben" als farbige Lithographie und in den "Liedern der Heimat" (1868) in schwarz-weißem Druck erschien, versucht in ähnlicher Weise den Begriff "Ende" in ein

Abb. 43 Bild umzuwandeln. Hier wird jedoch die Initiale "E" des Wortes "Ende" Rahmen für eine kleine Szene mit lustigen Zwergen, die mit der aus anderen Schlußbildern Scheurens bekannten Gestalt des trauernden Jünglings kombiniert werden. Die munteren Zwerge, die ein Feuer löschen, indem sie ihm mit Blasebalg, Wasser und Kerzenschere zu Leibe rücken, weisen zwar auch auf eine Gedankenverbindung zu dem Wort "Ende" hin, sie rufen jedoch keine sentimentale Abschiedsstimmung hervor, sondern das "Ende" erhält durch sie einen heiteren Charakter.

Die Vermischung von Arabeske und Ornament auf in erster Li-

1) Vgl. z.B.: "Düsseldorfer Künstler-Album", Bd. XII oder "Deutsches Künstler-Album", Bd. II

2) Vgl. z.B.: "Düsseldorfer Künstler-Album", Bd. VIII oder auch Bd. V

nie der Information dienenden Arbeiten finden wir auch auf Einzelblättern wie Plakaten, Einladungskarten, Theaterzetteln usw.¹⁾ Beispielhaft sind in diesem Zusammenhang die Geschäftskarten Schröders für die Kunsthandlung Buddeus

Abb. 44 (1839) und für Emil Schrödter (1842). Um die Aufschrift der Karte des "Mechanicus" Emil Schrödter arrangiert Schrödter alle möglichen mechanischen, optischen und chemischen Geräte und verbindet und rahmt sie durch Ranken.

Abb. 45a Auch die Komposition auf der Geschäftskarte für Julius Buddeus gibt Auskunft über die Art des Betriebes. Hier werden die charakteristischen Geräte jedoch von Gnomen gehalten. Im oberen Teil der Karte reiten sie auf einem Pinsel, im unteren Teil tragen sie Feder und Schabmesser. Das rechts im Bild erscheinende Männlein, das den Kopf durch den Griff einer Palette steckt, findet man übrigens auch auf der un-

Abb. 45b signierten Karte "Guten Morgen Herr Fischer" (undat.). Hier reicht es einer kleinen Gestalt mit ähnlichem "Kragen" zur Begrüßung die Hand.

In diesem Zusammenhang ist außerdem eine Karte des Karne-

Abb. 46 valvereins (1846, unsign.) erwähnenswert, deren ornamentale

1) Plakate und Theaterzettel findet man vor allem in der Kapsel 438 der UB Düsseldorf mit dem Titel: "Einzelblätter Düsseldorfer Künstler, vorwiegend aus Anlaß von Malkastenfesten entstanden", Einladungs- und Geschäftskarten in dem Album: "26 Einladungs- und ähnliche Karten, Holzschnitte und Lithographien, entworfen hauptsächlich von Düsseldorfer Künstlern, 1835-58".

Ranken zum großen Teil aus Schriftbändern bestehen und die im Aufbau und in der Gestaltungsweise sehr an Arbeiten Schröders erinnert.

Beispielhaft für die sogenannten Theaterzettel, d.h. Plakate zur Ankündigung von Schauspielen und Opern, möchte ich hier die Arbeit Schröders zu "Was ihr wollt" (1859) und Gustav Süss' zu "Müllers Annchen"¹⁾ (undat.) anführen. Während Schröder die illustrierenden Szenen seines Blattes durch symmetrisch geschlungene Ranken trennt, wird die Arbeit Süss' durch senkrechtes und waagrechtes Stabwerk gegliedert. Nur das die Schrift rahmende, senkrechte Gestänge wird umrankt und läuft oben in Sträußen und Gräsern aus. Diese strenge Aufteilung der Arbeit erinnert an Radierungen aus den "Liedern eines Malers", so z.B. an die Graphik Hildebrandts "Der Bleicherin Nachtlid" (1836)²⁾. Hier ist jedoch die Gliederung leichter und unaufdringlicher und erscheint nicht - wie im Blatt Süss' - als festes, stabiles Stabwerk.

Von den Plakaten, Theaterzetteln, Einladungskarten, Geschäftskarten und Programmen ist leider im Laufe der Jahre

1) Diese Operette von Franz Knappe, zu der Süss den Text schrieb entstand, offensichtlich 1870. Vgl.: Knappe, Franz: Müller's Annchen. - Düsseldorf 1870 (Exemplar der UB Düsseldorf)
Der Inhalt dieses schmalen Bändchens läßt sich kaum mit den auf dem Theaterzettel dargestellten Szenen in Verbindung bringen. Nur die Hauptgestalten der Oper und die Chöre der Frösche und Libellen sind zu erkennen.

2) Abb. bei Horn, P.: s.o., S. 88

nur noch ein spärlicher Rest übriggeblieben. Wenn man an die Künstlervereine, die große Zahl von Geselligkeiten und den ausgeprägten Gemeinschaftssinn der Düsseldorfer Künstler denkt, so muß man vermuten, daß einmal eine Fülle solcher Arbeiten vorhanden war. Bei den wenigen erhaltenen Blättern sind zum großen Teil Herkunft, Künstler und Entstehungszeit unbekannt. So werden diese Arbeiten für die Darstellung einer zusammenhängenden Entwicklung unbrauchbar. Es müßten erst gründliche Nachforschungen zu jedem Blatt durchgeführt werden.

Ergänzend soll noch eine besonders reizvolle Arbeit Erwähnung finden. Es ist "Ravensteins Topographisches Taschenpanorama des Rheins von Mainz bis Köln. Mit humoristischen Randzeichnungen von J.B. Sonderland"¹⁾ (1845). Sonderland hat hier mit humoristischen, arabeskenhaften Randzeichnungen eine Karte des Rheins illustriert. Wie heute noch auf manchen Karten und Stadtplänen der Touristeninformation zu finden, setzt Sonderland kleine, auf manche Städte und Landschaften bezogene Szenen rechts und links in die eingezeichneten Flußkrümmungen.

Abb. 48
(I-III)

¹⁾ Eingesehen wurde das Exemplar der UB Düsseldorf: Ravenstein's Topographisches Taschen-Panorama des Rheins von Mainz bis Köln. Mit humoristischen Randzeichnungen von J.B. Sonderland. - Frankfurt a.M. 1845, Verlag der E. Ullmann'schen Buch-Kunst- und Antiquitätenhandlung, Steinweg

Der Anhang der Rheinkarte, der die wichtigsten Städte des Rheins auf diesem Abschnitt (Mainz - Köln) kurz erläutert, macht den inhaltlichen Zusammenhang zwischen drei Zeichnungen und Städten klar. Mainz wird als "die bedeutendste deutsche Bundesfestung mit einer Besatzung von 8000 M. Oesterreichern und Preußen" (S. 5) beschrieben. Sonderland illustriert dies, indem er einen Trommler, einen Trompete bläsenden und einen Wache stehenden Soldaten und reitendes, aber auch zechendes Militär mit s-förmigen Weinranken umschließt und neben das auf der Karte eingezeichnete Mainz setzt.

Abb. 48, I

Eine humorvolle Erläuterung liefert Sonderland auch zu dem Bereich "Niederwald". Die Beschreibung des Textes lautet: "herrliche Bergparthie. Man erecutirt dieselbe in der Regel von dem mehr rheinabwärts gelegenen Asmannshausen aus, woselbst Führer und Esel zu gesetzlich bestimmten Taxen bereit sind, steigt oder reitet den Berg hinan ..." (S. 7). Sonderland erzählt, welche Tücken diese "Bergparthie" hat,

Abb. 48, I

wenn man einen störrischen Esel dazu mietet. Seine Zeichnung läßt sich lesen: Beim Reiten kann man vom Esel herunterfallen, das Tier kann ausschlagen, es kann aber auch sein, daß man mit seinem Mädchen den Berg emporreitet. Ein Spaziergang ist zwar nicht so aufregend, doch man kann auch einiges erleben. So läßt sich z.B. ein Vogelnest entdecken oder mit einem Fernrohr in das Rheintal blicken. Diese erzählenden, bildlichen Erklärungen der Gegend kleidet Sonderland wieder in s-förmige Ranken. Auch an der Stelle der Landkarte, an der Bonn eingetragen ist, bezieht sich Sonderland in sei-

nen Illustrationen direkt auf diese Studentenstadt und
Abb. 48, III erzählt vom fröhlichen Studentenleben.

Die übrigen Randzeichnungen dieser Karte beziehen sich nicht unmittelbar auf irgendwelche Rheinstädte, sie geben einen allgemeinen Hinweis auf das Leben und Erleben am Rhein bzw. auf das, was man sich darunter vorstellt oder als Besucher des Rheins vorstellen soll. Zum Rhein gehören Wein, Fröhlichkeit, Tanz, Schifffahrt (Dampfschiff), Fischfang und natürlich ein auf dem Berg sitzender Maler,
Abb. 48, II der, in das Rheintal blickend, Skizzen anfertigt (bei Koblenz).

3. Graphik und erzählende Dichtung, das illustrative Werk einzelner Künstler

Im Gegensatz zu Gedichten und Liedern, die bis in die späten 40er Jahre generell mit arabeskenhaften Kompositionen erscheinen, illustrieren die Düsseldorfer Künstler längere, epische Texte in der Regel mit einzelnen, in sich abgeschlossenen Szenen. Dabei spielt das Gemeinschaftswerk, das Buch, an dem sich mehrere Künstler beteiligen, keine große Rolle. Romane, Erzählungen, Epen usw. werden meist von einem Künstler allein illustriert.

Diese Illustrationen erzählender Dichtung können aus kleinen, in den Text eingestreuten oder ganzseitigen, dem Text beigehefteten Bildern bestehen. Häufig erscheinen sie aber auch isoliert vom dazugehörigen Text. Meistens sind diese Graphiken mit einer Textzeile versehen, die den Titel des illustrierten Werkes oder der wiedergegebenen Szene angibt.

Bis zur Jahrhundertmitte wird die Illustration im Buch von den Künstlern des humoristischen Faches wenig gepflegt. Sie schaffen in der Regel vom dazugehörigen Text getrennte Einzelblätter, die sich häufig als Reproduktionen illustrativer Gemälde bestimmen lassen. Inhaltlich an literarische Texte angelehnte Arbeiten sind charakteristisch für die Ma-

lerei der Düsseldorfer Schule. Die enge Beziehung zwischen Malerei und Dichtung geht auf das "programmatisch ausgesprochene Schulprinzip" Schadows zurück, Ideen der Dichter in die bildende Kunst zu übertragen.¹⁾

Abgesehen von wenigen Arbeiten zu Kurz- und Fortsetzungsge-
schichten, die in den "Düsseldorfer Monatsheften" (ab 1847)
erschieden, sind die erzählender Dichtung folgenden Graphi-
ken der für diese Studie wichtigen Künstler generell nicht
als humorvoll zu bezeichnen. Dies hat seinen Grund vor al-
lem darin, daß die Künstler des humoristischen Faches ne-
ben zeitgenössischer Literatur vor allem "Historien", al-
so Legenden, Sagen, Schwänke, Abenteuer- und Ritterromane,
aber auch Fabeln und Märchen illustrieren. Der häufig mora-
lisierende Charakter dieser volkstümlichen Schriften²⁾ hat
zur Folge, daß auch ihre Illustrationen eine entsprechend
belehrende und wenig humorvolle Tendenz erhalten. Aber selbst
wenn ausgesprochen humorvolle Texte die Grundlage ihrer Zeich-
nung bilden, gelingt es den Künstlern äußerst selten, das
Humorvolle des Textes in das Bild zu übertragen. Eigene,
den Text ergänzende und ausschmückende Einfälle der illu-
strierenden Künstler sind noch weniger häufig anzutreffen.

1) Schaarschmidt, F.: s.o., S. 57
Vgl. auch: Hörisch, J.: s.o.

2) Vielleicht ist die Vorliebe für diese Schriften, insbe-
sondere die Fabel, auch mit dem Fortleben der Emblematik
in Verbindung zu setzen. Vgl.: S. 34/35

Insofern würde es zu weit führen, das illustrative Werk der auf dem Gebiet des Humors tätigen Düsseldorfer Künstler an dieser Stelle umfassend darzustellen. Abgesehen davon, daß der größte Teil dieser Graphiken wegen ihres wenig humorvollen Charakters, aber auch wegen ihrer relativ späten Entstehungszeit aus dem Rahmen dieser Arbeit fällt, bedürfte ein solches Unternehmen allein schon wegen der Materialfülle und der wenigen Quellen und Literaturhinweise einer gesonderten Forschungsarbeit.

Im folgenden sollen einzelne Beispiele herausgegriffen werden, die als "noch" humoristisch bezeichnet werden können bzw. denen ein humorvoller Text zugrunde liegt und die insofern humoristisch gedacht sind. Außer den Mappenwerken Adolf Schröders und Johann Peter Hasenclevers, die zu Beginn behandelt werden, und dem abschließend zu bearbeitenden Werk Johann Baptist Sonderlands fallen alle hier erwähnten Illustrationen in die 50er Jahre des 19. Jahrhunderts. Trotz ihrer späten Entstehungszeit schien es mir wichtig, auf diese Arbeiten einzugehen, weil sie das Bild der humoristischen Graphik der ersten Jahrhunderthälfte abrunden und ergänzen.

Um spätere Untersuchungen der Düsseldorfer Buchillustrationen zu erleichtern, ist in einem Anhang an diese Arbeit ein Katalog der mir bekannten Werke derjenigen Künstler angefügt, die in diesem Kapitel Erwähnung finden.

3.1. Mappenwerke

Die Mappen mit Graphiken zum "Don Quichotte" von Adolf Schrödter und zur "Jobsiade" von Johann Peter Hasenclever stehen in der Nachfolge der großen Zahl von Illustrationszyklen am Anfang des 19. Jahrhunderts.¹⁾ Die Blätter dieser Zyklen sind selbständige, voneinander unabhängige Arbeiten. Sie bilden nicht, wie z.B. die Bilderfolgen Hogarths, eine Erzählung, lassen sich nicht fortlaufend "lesen" wie Bilderromane, sondern bestehen aus Einzelblättern, die zwar eine gemeinsame inhaltliche Grundlage haben, ansonsten aber als eigenständige Graphiken zu betrachten sind. Die Beziehung zum gemeinsamen Text wird jeweils durch Bildunterschriften deutlich gemacht. Zum Teil enthalten die Mappen reproduzierende Graphiken. Einige Arbeiten sind aber auch speziell für diese Folgen gefertigt.

Es ist anzumerken, daß die Illustrationszyklen aufgrund ihrer Erscheinungsform einen kleineren, kunstinteressierten, aber auch zahlungskräftigeren Publikumskreis ansprechen als die Arbeiten, die in Büchern mit dem zugehörigen Text erscheinen. Sicher hat man auch aus diesem Grund die aufwendige Technik von Kupferstich und Radierung für diese Graphiken herangezogen.

¹⁾ Vgl.: Fischer, Anita: Die Buchillustration der deutschen Romantik. In: Germanische Studien, Heft 145. - Berlin 1933, S. 8

3.1.1. Blätter zum "Don Quichotte"

Wie erwähnt, ist der Don Quichotte eine der Lieblingsgestalten Schröders, mit der er sich über Jahre hinweg immer wieder beschäftigt hat.¹⁾ Aber nicht nur für Schröder und sein Werk spielt der "Don Quichotte" von Cervantes eine wichtige Rolle. Dieser Roman hat auf die gesamte Kunst um 1800 und auf die des 19. Jahrhunderts, wenn auch insbesondere auf die Literatur dieses Zeitraums, großen Einfluß ausgeübt.

Brüggemann führt aus, welche Dichter und Philosophen dieser Epoche sich intensiv mit dem "Don Quichotte" beschäftigen.²⁾ Dabei unterscheidet er im wesentlichen vier Interpretationsmöglichkeiten dieses Romans. Die Dichter des "Jungen Deutschland" faßten das Werk Cervantes' als eine Streitschrift gegen die Aristokratie und für die Unterdrückten auf.³⁾ Daneben bestand die von Herder ausgehende Möglichkeit der Deutung, die den tragischen Hintergrund des komischen Romans sichtbar machte. Parallel dazu existierte die Auffassung, die die komische Seite des Werkes

¹⁾ Vgl.: S. 113

²⁾ Vgl.: Brüggemann, Werner: Cervantes und die Figur des Don Quixote in der Kunstanschauung und Dichtung der deutschen Romantik. - Aschendorf 1957/58, S. 310-314. In: Spanische Forschungen der Görresgesellschaft, Reihe 2, Bd. 7

³⁾ Grunewald bemerkt, die Zeitgenossen Schröders hätten Don Quichotte als den Kämpfer gegen alles Philistertum verstanden. Vgl.: Grunewald, E.: s.o., S. 87/88

betonte und die, von den englischen Humoristen vorbereitet, von Jean Paul vertreten wurde.

Das "Kernstück der romantischen Cervantes-Auffassung"¹⁾ bildete jedoch die "mythologische" Interpretation des "Don Quichotte". Danach wurde der Gestaltengegensatz von Don Quichotte und Sancho Pansa als "Idee der Polarität der Grundkräfte des Daseins"²⁾ verstanden. Im Anschluß an diesen Gedanken sah man im Gegensatz jener Personen den Kontrast zwischen Ideal und Wirklichkeit, den Kampf zwischen Idealismus und Realismus. Insofern spiegelte der "Don Quichotte" die von Friedrich Schlegel formulierten Prinzipien der romantischen Ironie in idealer Weise wider.³⁾

Diese letzte Interpretationsmöglichkeit bildet den Hintergrund jener Darstellungen zum "Don Quichotte", die versuchen, die widersprüchlichen Charaktere von Don Quichotte und Sancho Pansa herauszuarbeiten. Seit den ersten Bildern zu diesem Werk, die schon kurz nach der Veröffentlichung des Buches (1605, 1. Teil und 1616, 2. Teil) erschienen, wurde neben Illustrationen zu verschiedenen Szenen dieses Thema der Antithese der beiden Hauptgestalten bevorzugt aufgegriffen.⁴⁾

1) Brüggemann, W.: s.o., S. 312

2) Brüggemann, W.: s.o., S. 310

3) Vgl.: S. 41/42

4) Vgl.: Lexikon der Kunst (s.o.), Bd. IV. - Leipzig 1977, S. 14

Auch Schrödter veranschaulicht den Gegensatz zwischen Don Quichotte und Sancho Pansa in einer Graphik zum "Deutschen Knabenbuch" (ersch. 1864).¹⁾ Von der schlanken Gestalt des Don Quichotte zum Teil verdeckt, erscheint sein dicker, untergesetzter und wesentlich kleinerer Begleiter. Abgesehen von Figur und Körpergröße unterscheiden sich die beiden Männer auch in ihrer Haltung und in ihrem Gesichtsausdruck. Don Quichotte blickt in aufrechter, selbstbewußter Pose den Betrachter mit ernsthafter Miene an. Pansa schaut dagegen verschlagen aus den Augenwinkeln zu Don Quichotte empor. Er stellt sich keineswegs in Positur, sondern beißt unbekümmert in ein Hühnerbein.

Durch diesen Kontrast der Gestalten erhält die Arbeit eine humorvolle Tendenz. Diese Graphik Schrödters enthält aber auch einen Hinweis auf das tragisch-komische des Cervantes-Romans: Auf dem Sockel des angedeuteten architektonischen Rahmens, in dem Don Quichotte und Sancho Pansa stehen, erscheint rechts der Kopf eines Narren mit der Schellenkappe und links das ernst blickende Gesicht einer Frau, anscheinend einer Personifikation der Tragödie.

1843 radiert Schrödter sechs Bilder zum "Don Quichotte",

1) Eingesehen wurde das Exemplar der UB Düsseldorf: Deutsches Knabenbuch. Hundert Gestalten in Wort und Bild von Ludwig Eichrodt und den Malern Ad. Schrödter und W. Camphausen. - Jahr 1864

die erst 1863 als Mappenwerk veröffentlicht werden.¹⁾ Die verzögerte Ausgabe der Arbeiten ist wahrscheinlich dadurch zu erklären, daß ursprünglich eine Serie von 30 Blättern zu dem Roman Cervantes' geplant war²⁾ und die sechs Radierungen noch durch weitere Graphiken ergänzt werden sollten. Das bekannteste Blatt der Folge, "Don Quichotte im Studierzimmer" oder "Don Quichotte den Amadis lesend", wurde nach einem Gemälde Schröders von 1834³⁾ radiert und schon 1845 vom Kunstverein als Prämienblatt verteilt.⁴⁾ Die Themen der übrigen Arbeiten des Zyklus werden dagegen 1843 zum ersten Mal von Schröder aufgegriffen und bearbeitet.

Im Gegensatz zu der eben erwähnten Lithographie des "Deut-

1) Vgl.: Horn, P.: s.o., S. 79
Eingesehen wurde das Exemplar der UB Düsseldorf. Das Titelblatt dieser Mappe gibt an, daß das Werk bei G. Mayer in Altona erschien. Die einzelnen Blätter tragen aber die Aufschrift: Verlag von Mayer & Wigand in Leipzig. (Druck von C. Schulgen-Bettendorff). Es ist anzunehmen, daß in diesem Verlag die ursprünglich geplante Serie von 30 Blättern herauskommen sollte, welche aber nicht zur Ausführung kam. Die Drucke mit Randkrokis, die Grunewald und Kruse erwähnen, wurden anscheinend nicht veröffentlicht. Vgl.: Grunewald, E.: s.o., S. 89 u. Kruse, W.: s.o., S. 155, Anm. 15

2) Vgl.: Horn, P.: s.o., S. 79

3) Das Gemälde von 1834 befindet sich in Berlin, Nationalgalerie. 1835 entstanden zwei Wiederholungen dieses Werks, die sich heute in Köln, Wallraf-Richartz-Museum, und in Berlin, Privatbesitz, befinden. Vgl.: Grunewald, E.: s.o., S. 87 u. S. 89
Vgl. auch: Katalog der Gemälde des 19. Jahrhunderts im Wallraf-Richartz-Museum. - Köln 1964, S. 111/112

4) Vgl.: Schaarschmidt, F.: s.o., S. 242

schen Knabenbuchs" zeigen Schröders sechs Radierungen zum "Don Quichotte" nicht den Unterschied zwischen dem hohen ritterlichen Ideale vertretenden Don Quichotte und dem verschlagenen, realistisch handelnden Sancho Pansa. Die Arbeiten des Zyklus folgen vielmehr jener Interpretation des Romans, der seine tragische Seite betont. Sie zeigen, daß es Schröder hier vor allem um die Person und das Schicksal des Ritters von La Mancha geht.

Dies wird insbesondere auf dem ersten Blatt des Zyklus
Abb. 50 deutlich. Textgrundlage des "Don Quichotte im Studierzimmer" sind folgende Zeilen: "Es ist zu wissen, daß obgenannter Edler die Zeit, die ihm zur Muße blieb (und dies betrug den größten Teil des Jahres) dazu anwandte, Bücher von Rittersachen mit solcher Liebe und Hingebung zu lesen, daß er darüber sowohl die Ausübung der Jagd, als auch die Verwaltung seines Vermögens vergaß, ... auch brachte er so viele (Bücher)⁺⁾ in sein Haus als er deren habhaft werden konnte." (1. Buch, Kap. I, S. 4/5) "Sein Lesen also verwickelte ihn so, daß er die Nächte damit zubrachte, weiter und weiter, und die Tage sich tiefer und tiefer hineinzulesen; und so kam es vom wenigen Schlafen und vielen Lesen, daß sein Ge-

^{+) d. Verf.}

hirn ausgetrocknet wurde, wodurch er den Verstand verlorh."

(1. Buch, Kap. I, S. 6)¹⁾

Diese Sätze deuten Cervantes' Absicht an, die zu seiner Zeit bestehende "Sucht" nach Ritterromanen und die Beliebtheit des Hauptwerks dieser Gattung, des auch in Deutschland populären "Amadis von Gallien", zu verspotten.²⁾ Doch Schrödter nimmt die Spitzen des Textes nicht auf. Er stellt in freier Interpretation die Situation und den Zustand dar, in dem sich Don Quichotte befindet, und gibt dadurch die gesamte Problematik des Romans wieder.

Er zeigt das heruntergekommene Haus, in dem nur Bücher wichtig sind, die zerlesen, in Stapeln und jederzeit wieder zur Lektüre bereit liegen. Er zeigt die ausgezehrtc, dürre Gestalt Don Quichottes, seine irrsinnig stierenden Augen und sein ausgemergeltes Gesicht. Sich die Haare raufend, mit vor Erstaunen leicht geöffnetem Mund liest Don Quichotte von Rittern und Heldentaten und ist schon fast gewillt, zu eigenen Abenteuern aufzubrechen. Dies wird durch die bereit liegenden Teile einer Rüstung angedeutet: Auf der Erde liegt ein Brustpanzer, eine Lanze lehnt neben Don Quichotte am Tisch, und obgleich nur Strümpfe an den Füßen, hat Don

¹⁾ Die hier zitierten Textstellen sind entnommen aus dem 1. der vier Bände "Leben und Thaten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote von La Mancha von Miguel de Cervantes Saavedra", übersetzt von Ludwig Tieck. - Berlin Joh. Fr. Unger 1810. Neu herausgegeben von Bruno Cassirer. - Berlin 1909

²⁾ Vgl.: Brockhaus' Konversations-Lexikon (s.o.), Bd. 1. - Berlin und Wien 1893, S. 489

Quichotte schon eine Spore an seinen rechten Fuß geschnallt. Das Bild enthält keine komischen Elemente, sondern zeigt die vom Wahnsinn geprägte Gestalt des Don Quichotte. Es schließt sich nicht dem Spott des Textes an, sondern ist Ausdruck der hintergründigen, tragischen Seite des Romans.

Abb. 51 Auch in dem zweiten Bild dieser Folge, "Die Waffenwacht", erscheint Don Quichotte in erster Linie als verblendeter und bedauernswerter Mensch. Durch die überlängte Figur¹⁾ des Ritters klingt jedoch auch das Lächerliche der Gestalt an. So wird die das Rittertum karikierende Absicht des Textes spürbar.

Die folgenden Radierungen, "Der Kampf mit den Windmühlen" und "Don Quixotes fürchterlicher Kampf mit dem Biscajer", konzentrieren sich nicht so sehr wie die ersten beiden Blätter auf die Person des Don Quichotte, sondern gehen mehr auf die Handlung des Romans, auf Ereignisse und Abenteuer des Ritters von La Mancha ein.

Abb. 52 Im Bild "Der Kampf mit den Windmühlen" erfaßt Schrödter den Moment, in dem Don Quichotte vom Flügel einer Windmühle ergriffen und fortgeschleudert wird. Auch Quichottes Pferd Rosinante wird von dem Schwung mitgerissen. Sein Kopf und

¹⁾Vielleicht lassen sich Beziehungen zwischen der hier offensichtlichen Übernahme manieristischer Proportionen und den Erscheinungsdaten des "Don Quichotte" (1605 und 1616) herstellen.

seine Vorderbeine liegen schon am Boden, der Hinterleib des Tieres ist dagegen verdreht hoch in der Luft aufgerichtet. Die Dynamik des Bildes wird unterstrichen durch den entsetzt schreienden Sancho Pansa im Hintergrund, der fassungslos eine Hand ausstreckt und sich mit der anderen an den Kopf greift. Durch die während des Stürzens verrenkten Glieder von Pferd und Reiter wird zum einen Don Quichottes Ernst und Todesmut hervorgehoben, mit dem er seinen riesenhaften Gegner angegriffen hatte, zum anderen zeigt sich dadurch gleichzeitig die Unsinnigkeit dieses Kampfes.

Dieses dritte Blatt des Zyklus ist das einzige, das sich motivisch und thematisch mit einem der Kupferstiche Daniel Chodowieckis vergleichen läßt, auf den Grunewald als einen der wegweisenden Illustratoren des "Don Quichotte" hinweist.¹⁾ Chodowieckis Illustrationen erschienen in den Übersetzungen des "Don Quichotte" von Fr. J. Bertuch 1775/79 (5 Kupfer) und 1780/81 (30 Kupfer).²⁾ Abgesehen davon, daß Chodowiecki in seinen Bildern das tragisch-komische Element der Szenen vernachlässigt und bevorzugt den Unterschied Quichotte-Pansa verarbeitet, wählt er außerdem - im Gegensatz zu Schrödter - andere Textstellen als Grundlage seiner Graphiken aus.

1) Vgl.: Grunewald, E.: s.o., S. 87

2) Vgl.: Lexikon der Kunst, Bd. IV (s.o.), S. 14
Eingesehen wurde folgende Ausgabe: Leben und Taten des weisen Junkers Don Quixote von La Mancha, mit 30 Kupferstichen nach den Originalen von 1780/81 von Daniel Chodowiecki, C. Schünemann Verlag. - Bremen o.J. (1936), (gekürzte Ausgabe)

Chodowieckis Illustration der Szene "Der Kampf mit den Windmühlen" hält nicht - wie das entsprechende Blatt Schröders - die Bewegung des Sturzes fest, sondern zeigt Pferd und Reiter bereits am Boden liegend. Die Windmühle steht, als sei sie am Geschehen unbeteiligt, weit davon entfernt auf einem Hügel. Während Schröder die Textstelle interpretiert und das Zusammentreffen Don Quichottes mit der Windmühle als einen dramatischen Kampf schildert, hält Chodowiecki nur das Ergebnis des Kampfes in seiner Graphik fest. Trotz motivischer Ähnlichkeiten (Pferd, das alle Viere in die Luft streckt; Verrenkungen von Pferd und Reiter) kann man deshalb diese Illustrationen Chodowieckis nicht als Vorlage des Schröderschen Bildes bezeichnen.

Abb. 54 In der nächsten Graphik der Bildreihe Schröders, "Don Quixotes fürchterlicher Kampf mit dem Biscajer", überwiegt das komische Element der Situation deren Tragik. Die Komik der Szene unterstreicht Schröder durch den Gegensatz zwischen dem hoch aufgerichteten, mit dem Schwert weit ausholenden Don Quichotte und der gekrümmten Gestalt des Biscajers auf seinem niedrigen Maultier, der sich furchtsam bückt, seinen Kopf mit einem Kissen schützt und sein Schwert zu seiner Verteidigung nur ein wenig angehoben hat.

Die letzten beiden Blätter der Folge tragen die Untertitel: "Don Quixotes Rast bei den Ziegenhirten" und "Don Quixotes Abenteuer mit der asturischen Magd, die er für eine Prinzessin hält". Diese Kompositionen sind weder darauf angelegt,

die Person des Ritters zu veranschaulichen, wie die ersten beiden Radierungen des Zyklus, noch beziehen sie sich auf besonders spannende Unternehmen und abenteuerliche Heldentaten Don Quichottes, wie es im dritten und vierten Blatt

- Abb. 55 der Folge der Fall war. Die fünfte Arbeit läßt sich als Stimmungsbild bezeichnen und vermittelt eine idyllische, romantische Atmosphäre, die jedoch nur in geringem Maße mit der Stimmung vergleichbar ist, die die zugehörige Textstelle vermittelt. Das sechste Bild bezieht sich auf eine durchaus komische Szene des Romans. Ihre Wirkung ergibt sich nicht aus dem Handlungsablauf, sondern aus dem Inhalt der Rede Don Quichottes, der die ungepflegte Magd überschwänglich mit Komplimenten überschüttet. Schrödter nimmt aber keine Rücksicht auf die humorvolle Tendenz des Textes, sondern gibt in seiner Graphik nur vordergründig die Situation und Umgebung wieder, in der sich die erwähnten Personen befinden.
- Abb. 56

Auch wenn der thematische Hintergrund der Blätter dieses Mappenwerks komische Elemente enthält, werden diese von Schrödter nur teilweise aufgegriffen und in die Graphik übertragen. In keiner dieser Arbeiten überwiegt die komische Wirkung. Diese Tatsache wird noch verstärkt durch die malerische Ausführung der Radierungen. Sie erscheinen wie traditionelle akademische Gemäldereproduktionen.¹⁾

Kurz erwähnen möchte ich an dieser Stelle noch das Titel-

¹⁾ Dies trifft ja auch für das erste Bild, "Don Quichotte im Studierzimmer", zu. Vgl.: S. 131

Abb. 57 blatt dieses Zyklus. Schrödter benutzt hier den Schriftzug "Don Quixote" als Rahmen für kleine, den Namen bzw. den ganzen Roman illustrierende Gestalten. Ganz links, im großen "D", sieht man den Ritter Don Quichotte hoch aufgerichtet nach Heldentaten und edlen Kämpfen Ausschau halten. Vor ihm, im "o", kniet seine Prinzessin, seine angebetete Dulcinea. In der Mitte des Schriftzuges, um das große "Q", sind die Kämpfe und Abenteuer in vollem Gange. Ein typisch Schrödterscher Gnom mit einem großen Schwert ist erkennbar. Ganz rechts, in den zwei vorletzten Buchstaben, wird Don Quichotte für seine siegreichen Taten von Dulcinea bekränzt.

Durch die Verschlingung von Buchstaben und kleinen Gestalten, die inhaltlich auf den Schriftzug bezogen sind, wird eine unbeschwerte Fröhlichkeit ausgedrückt, die in keiner seiner sechs "Don Quichotte"-Illustrationen erreicht wurde und offensichtlich auch nicht beabsichtigt war. Wie in den meisten seiner Arabesken erreicht Schrödter auch auf diesem Titelblatt die humorvolle Wirkung nicht in erster Linie durch den Inhalt der Darstellung, sondern durch die formale Gestaltung seiner Graphik. Da der Schriftzug auf diesem Blatt die Funktion eines arabeskenhaften Rankwerks übernimmt, wird das aus Schrödters Arabesken bekannte Spiel mit verschiedenen Ebenen der Realität noch gesteigert. Naturalistische Form, Ornament und Schrift sind in phantasievoller Weise unlösbar miteinander verknüpft.

3.1.2. Blätter zur "Jobsiade"

Im Oeuvre Hasenclevers hat die "Jobsiade" eine ähnlich zentrale Bedeutung wie der "Don Quichotte" im Werk Schröders. "Die Gestalt des Jobs beschäftigte ihn seit 1837 in gemalten und gezeichneten Arbeiten und begründete seinen Ruhm."¹⁾

Hasenclevers "Bilder zur Jobsiade" erschienen 1844 bei Buddeus in Düsseldorf.²⁾ Diese Mappe mit drei Blättern ist ein Teil einer unvollendeten Illustrationsfolge, die insgesamt 18 Graphiken umfassen sollte. Die 1844 erschienenen Arbeiten waren ursprünglich als 3. bis 5. Blatt der Folge geplant.³⁾ Zwei dieser Kupferstiche, "Jobs als Student heimkehrend" oder "Der Renommist" und "Jobs im Examen", sind Reproduktionen von Gemälden, die 1837 und 1840 entstanden. Zum dritten Blatt des Zyklus von 1844, "Jobs als Schulmeister", existierten zum Zeitpunkt der Veröffent-

¹⁾ Katalog des Kunstmuseums Düsseldorf, 1969 (s.o.), S. 119

²⁾ Eingesehen wurde ein anscheinend nachträglich gebundenes Exemplar der UB Düsseldorf, das eine Titelseite mit folgender Aufschrift enthält:
Bilder zur Jobsiade. Nach Gemälden und Zeichnungen von J.P. Hasenclever, gestochen von T.Th. Janssen, 1. Lieferung, 1) Jobsens Rückkehr von der Universität, 2) Der Candidat im Examen, 3) Der Schulmeister (Die Originalgemälde der beiden ersten Blätter befinden sich in der Sammlung des Herrn General-Consul John G. Böker in Düsseldorf. Düsseldorf Verlags-Eigenthum von Julius Buddeus, o.J. (1844).

³⁾ Vgl.: Fahne, Anton: Hasenclever's Illustrationen zur Jobsiade. - Düsseldorf 1850

lichung nur Vorstudien. In Öl wurde diese Szene erst 1845 ausgeführt.¹⁾

Von Fahne²⁾ erfahren wir die Themen der restlichen geplanten Blätter. Außerdem enthält sein Begleittext zu dieser Illustrationsfolge ausführliche Beschreibungen der veröffentlichten Kupferstiche und eine kurze Erläuterung des bis dahin nur in Skizzen vorhandenen "Jobs als Nachtwächter", zu dem erst 1852 ein Gemälde entstand.³⁾

Die "Jobsiade" oder "Leben, Meinungen und Thaten von Hieronymus Jobs, dem Candidaten", "ein grotesk komisches Heliogendengedicht" in Knittelversen und eine Satire auf das Spießbürgertum wurde 1784 von Karl Arnold Kortum verfaßt und von ihm selbst mit Holzschnitten illustriert.⁴⁾ Diese Holzschnitte sind grobe Graphiken, die als Zeichen für bestimmte Ereignisse immer wieder im Text auftauchen und dem derben, kräftigen Humor des Epos entsprechen. Anregungen für HasenclEVERS Illustrationen haben sie gewiß nicht geliefert.

1) Vgl.: Katalog des Kunstmuseums Düsseldorf, 1969, (s.o.), S. 119
Vgl. auch: Angaben im Titel, S. 139, Anm. 2

2) Vgl.: S. 139, Anm. 3

3) Vgl.: Katalog des Kunstmuseums Düsseldorf, 1969, (s.o.), S. 119

4) Eingesehen wurde die vierte Auflage des Buches, die bei Schulz und Wundermann, Hamm 1824, erschien. Im Titel heißt es ironisierend, die Holzschnitte seien "verfertigt von des Autors eigener Hand, nach Poussin, Raphael, Rubens und Rembrandt".

Die vierte Auflage des Buches von 1824 enthält ein Titelkupfer von Johann Heinrich Ramberg, das dagegen höchstwahrscheinlich für Hasenclevers "Jobs im Examen" vorbildhaft war.¹⁾ Diese Arbeit ist die bekannteste und berühmteste Illustration Hasenclevers zur "Jobsiade". Schon zwei Jahre vor der Folge von 1844 hatte Theodor Janssen dieses Bild nach dem Gemälde von 1840 gestochen.²⁾ 1850 wurde dieser Stich als Einzelblatt von der Stahl'schen Buchhandlung W. Kaulen neu herausgegeben.³⁾ 1852 wurde die Szene "Jobs im Examen" erneut in einer weiteren Fassung von Hasenclever gemalt.⁴⁾

Eine undatierte Handzeichnung Hasenclevers, die sich im Kupferstichkabinett des Kunstmuseums Düsseldorf befindet⁵⁾, zeigt in der Komposition und in einzelnen Details besonders auffällige Übereinstimmungen mit der Examensszene des Ram-

1) Vgl.: S. 140, Anm. 4

2) Vgl.: Wiegmann, R.: s.o., S. 284

3) Dies geht aus dem Vorwort Fahnes (s.o., S. 139, Anm. 3) und aus der Verlagswerbung auf dem Rückumschlag dieser Veröffentlichung hervor, in der das Blatt Janssens angeboten wird.

4) Vgl.: Katalog des Kunstmuseums Düsseldorf, 1965/66, (s.o.), S. 45

5) Inv.-Nr. 17/141

Abb. 58 bergschen Kupferstiches.¹⁾ In beiden Arbeiten ist das Prüfungsgremium um einen runden Tisch gruppiert. Jobs steht, beide Arme nach vorne haltend, am linken Bildrand, an einem Ende des Tisches. Der Bildausschnitt, dessen unterer Rand sich in der Kniezone der dargestellten Personen befindet, ist auf beiden Bildern gleich. Die Prüfungskommission besteht aus neun sitzenden Personen. Das Rambergsche Blatt wie auch die Zeichnung Hasenclevers sprechen durch die verschiedenartigen Physiognomien der einzelnen Prüfer.

Die Komik der zugehörigen Textstelle beruht weitgehend auf den bauernschlaun Antworten, die Jobs auf die ihm gestellten Fragen gibt. Durch die ganze Szene wird die Verkrampfung einer Examenssituation und vornehmlich die Überheblichkeit der Prüfer verspottet, die zu Beginn des Kapitels kurz aufgezählt und charakterisiert werden.

Wie Ramberg und Hasenclever so hat auch Wilhelm Busch diese Satire Kortums auf eine Prüfung aufgegriffen und illustriert.²⁾

Abb. 59 In einer vergleichbaren Zeichnung von 1872,³⁾ die Jobs in tiefer Verbeugung vor einem langen Tisch zeigt,

1) Außer "Jobs im Examen" illustriert das Titelblatt Rambergs folgende Szenen: Frau Jobs wird die Zukunft ihres Kindes prophezeit, Jobs hält eine Predigt, Jobs als Nachtwächter.

2) Wilhelm Busch studierte 1851/52 an der Düsseldorfer Kunstakademie. Vgl.: Thieme, U.: s.o., Bd. 5 - Leipzig 1911, S. 282

3) Vgl.: S. 146, Anm. 3 (6. Kap.)

um den seine "Peiniger" versammelt sind, wird aber auf die Physiognomien der Dargestellten keinen Wert gelegt. Die Prüfer erscheinen nicht als einzelne, verschiedenartige Personen, sondern verkörpern durch ihre einheitliche Haltung eine gegnerische Front, die Hieronymus einzunehmen und zu überwinden hat.

Auf dem Rambergschen Blatt wird dagegen nicht in erster Linie die typische Examenssituation lächerlich gemacht, sondern es werden vorzugsweise, im Anschluß an den Text, die Prüfer karikierend dargestellt. Es scheint, als ob Hasenclever die einzelnen Typen Rambergs in seine Zeichnung übernommen und ihre Gesichter bis zu regelrechten Portraitkarikaturen ausgefeilt hat. Die dargestellten Personen sind entweder dick und rundgesichtig oder ausgezehrt mager. Ihre Positionen am Tisch sind in beiden Arbeiten nahezu identisch. Der mondgesichtige und der entsetzte Prüfer, die auf der Rambergschen Zeichnung links neben Jobs sitzen, sind auf dem Blatt Hasenclevers gewissermaßen zu einer Person, links neben Hieronymus, verschmolzen. Links daneben folgt auf beiden Blättern eine hagere Gestalt. Jobs gegenüber, am anderen Ende des Tisches, sitzt jeweils ein dicker Prüfer, hinter dem zwei weitere, einer mit vorgehaltener Hand, tuscheln (bei Ramberg links, bei Hasenclever rechts des Dicken am Tischende). Auf der anderen Seite der Runde, jeweils rechts von Hieronymus, befindet sich ein hagerer, langnasiger Prüfer, der die Stirn runzelt und die Beine

übereinander geschlagen hat. Daneben sitzt wieder eine dicke Gestalt.

Weil erst die Examensszene der Illustrationsfolge von

Abb. 60 1844 den Kandidaten Jobs an der linken Seite des Tisches stehend zeigt und die ersten Arbeiten zu diesem Thema die Szene seitenverkehrt wiedergeben, wird die eben beschriebene Zeichnung Hasenclevers im Katalog des Kunstmuseums Düsseldorf als "Zwischenstudie" bezeichnet.¹⁾ Es ist aber sehr unwahrscheinlich, daß diese Zeichnung erst nach 1842 entstand.

Setzt man voraus, daß Hasenclever den Kupferstich Rambergs als Vorlage für seine Examensszene heranzog, so muß dies vor 1840, d.h. vor der Fertigung seines ersten Bildes zu "Jobs im Examen" geschehen sein, weil auch seine frühen Arbeiten ausgeschmückte Versionen der Ramberg-

Abb. 61 schen Komposition sind.²⁾ Aber auch wenn man die Abhängigkeit Hasenclevers von Ramberg negiert, ist es kaum denkbar, daß die Skizze des Kunstmuseums eine Zwischenstudie darstellt und erst nach 1842 entstanden ist.

1) Vgl.: Katalog des Kunstmuseums Düsseldorf, 1965/66, (s.o.), S. 45

2) Nahezu identisch mit dem Gemälde von 1840 ist ein Aquarell aus dem gleichen Jahr, das sich im Kupferstichkabinett des Kunstmuseums Düsseldorf befindet. Inv.-Nr.: 16/142 Eine Abbildung des Gemäldes von 1840 befindet sich im Katalog: Meisterwerke der Neuen Pinakothek, Staatsgalerie und Schackgalerie in München. - München 1922, S. 92. In: Meisterwerke der bedeutendsten Galerien Europas, Bd. II

In Hasenclevers verschiedenen Werken zu diesem Thema wächst die Zahl der Prüfer kontinuierlich. In den Arbeiten von 1840 noch aus 11 Personen bestehend, wird das Gremium im Stich der Folge auf 17 und im Gemälde von 1852 sogar auf 18 Personen erweitert. Auch wird der Bildausschnitt größer und der Raum, in dem die Prüfung stattfindet, in jeder weiteren Version mehr ausgeschmückt. Die ganze Szene wird immer detailreicher und erzählerischer. Dies hat zur Folge, daß sich der Hauptakzent des Bildes verlagert. Sprachen die Fassungen von 1840 und 1844 noch weitgehend durch die verschiedenartigen Physiognomien der einzelnen Prüfer, so ist der Gesamteindruck des Gemäldes von 1852 nur noch der einer erzählerischen, genrehaften Szene.

Abb. 62

Die kontinuierliche Entwicklung der Arbeiten zum "Jobs im Examen" von 1840-1852 macht es unwahrscheinlich, daß sich Hasenclever nach 1842 - nur um eine seitenverkehrte Anlage der Szene auszuprobieren - plötzlich wieder auf eine geringere Anzahl der dargestellten Personen und einen kleineren Bildausschnitt beschränkt und erneut intensive physiognomische Studien betreibt. Meiner Ansicht nach ist deshalb die Zeichnung des Kunstmuseums Düsseldorf auf spätestens 1840 zu datieren.

Das erste Blatt der Folge Hasenclevers, "Der Renommist", und die letzte Arbeit der Reihe, "Jobs als Schulmeister", wirken nicht durch den karikierenden Gesichtsausdruck

der dargestellten Personen, sondern weisen in erster Linie durch die dargestellte Situation und die Haltung der Personen humorvolle Elemente auf. Der mit seinem Studentenstatus renommierende Jobs wird durch seine übertriebene Haltung lächerlich gemacht. Mit weit gespreizten Beinen, den rechten Arm in die Seite gestützt, die linke Hand am Griff des Säbels, bildet er das Zentrum der Bildkomposition.¹⁾ Seine "martialische Miene"²⁾ steht im Gegensatz zu den dümmlichen Gesichtern seiner Familie, die ihn furchtsam und staunend anblickt.

Auch Wilhelm Busch hat diese Szene in einer Zeichnung festgehalten.³⁾ Durch die Vernachlässigung sämtlicher Details und die nur angedeuteten Gesichtszüge der dargestellten Personen wird die Imponierhaltung Jobs in dieser Arbeit noch mehr als bei Hasenclever betont und hervorgehoben.

Obgleich in Hausmantel und Pantoffel, so doch auch in selbstbewußter gestreckter Haltung steht Jobs auch auf dem letzten

1) Die Haltung Jobs weist eine eigentümliche Ähnlichkeit mit der Philipons in der Lithographie "In was für einer Sauce wollt ihr sie?" auf, die Auguste Bouquet 1833 in "La Caricature" veröffentlichte. Vgl.: Balzer, Wolfgang: Der junge Daumier und seine Kampfgefährten. Politische Karikatur in Frankreich 1830-1835. - Dresden 1965, Abb. 61

2) Fahne, A.: s.o., S. 14

3) Bilder zur Jobsiade von Wilhelm Busch, Verlag Fr. Bassermann, 1. Ausg. 1872, 5. Kapitel. Angaben aus: Nöldecke, Otto (Hrsg.): Wilhelm Busch. Sämtliche Werke. Bd. IV. - München 1943

Abb. 65 Blatt Hasenclevers als Schulmeister hinter seinem Katheder. Die vor ihm stehenden Kinder sprechen den Buchstaben "H" nach, den Jobs auf der Tafel zeigt und vorspricht. Die Schulklasse wirkt zum einen durch die teilweise unaufmerksamen und Streiche spielenden Kinder humorvoll. Auf der anderen Seite wird der Betrachter aber auch durch die Ärmlichkeit des Klassenzimmers und die zerrissene Kleidung der barfüßigen Kinder nachdenklich gestimmt.

Diese Komponente des Bildes ist jedoch meiner Ansicht nach überinterpretiert, wenn man das Werk, wie es Gagel ausdrückt, als satirisch-kritische Darstellung des herrschenden Schulwesens bezeichnet.¹⁾ Man darf nicht vergessen, daß alle drei Blätter zur "Jobsiade" in erster Linie Illustrationen sind und den Text Kortums veranschaulichen. Hasenclever betont den illustrativen Charakter seiner Graphiken, indem er die Blätter nicht nur mit Untertiteln versieht, sondern auf ihnen auch die Kapitel vermerkt, denen die dargestellten Szenen entnommen sind. Der Zusammenhang zwischen den Darstellungen und ihrer inhaltlichen Grundlage wird also besonders hervorgehoben.

Zum Oeuvre Hasenclevers ist anzumerken, daß er im Gegensatz zu den übrigen Malern der humoristischen Kunst in Düs-

¹⁾ Vgl.: Gagel, H.: In: Kalnein, W. v.: s.o., S. 75

seldorf kein großes Interesse an der graphischen Technik, der Buchillustration und der Wort und Bild verbindenden Kunst hat. Dies wird schon an den Gemeinschaftswerken der Düsseldorfer Künstlerschaft deutlich, in denen höchst selten Arbeiten Hasenclevers zu finden sind. Die wenigen in den Gemeinschaftswerken veröffentlichten Graphiken Hasenclevers sind außerdem meist Gemäldereproduktionen. Eine der seltenen Ausnahmen ist die Lithographie "Viel Durst", die 1847 als Beilage zu dem gleichnamigen Gedicht Wolfgang Müllers (Bd. I, S. 81) im ersten Band der "Düsseldorfer Monathefte" erschienen ist.¹⁾

Eine der seltenen humorvollen Originalgraphiken Hasenclevers und vielleicht sogar seine einzige arabeskenhafte Graphik ist eine Illustration des Gedichtes "Der Zopf der hängt ihm hinten" oder "Tragische Geschichte" von Adelbert von Chamisso und befindet sich im Kupferstichkabinett des Kunstmuseums Düsseldorf.²⁾ Mir ist nicht bekannt, ob und in welcher Form diese undatierte Lithographie veröffentlicht wurde.³⁾

Abb. 66

In einen symmetrisch angelegten, arabeskenhaften Rahmen

¹⁾ Vgl.: Horn, P.: s.o., S. 100

²⁾ Inv.-Nr.: 19/366, das Blatt ist lithographiert von Levy Elkan

³⁾ Auch bei Paul Horn (s.o., S. 100) werden dazu keine Angaben gemacht.

setzt Hasenclever die Hauptfigur des Gedichtes, der trotz Drehen und Wenden der Zopf hinten hängt. Die Struktur der Umrahmung dieser Mittelszene erinnert an Schröders "Traum in der Flasche".¹⁾ Beide Blätter zeigen eine symmetrische Komposition, in der rechts und links auf Blütensockel kleine Szenen gesetzt sind. Die Lebendigkeit und ausgeprägte Dynamik des Schröderschen Bildes wird jedoch von Hasenclever nicht aufgegriffen. Im Gegensatz zum "Traum in der Flasche" erscheint Hasenclevers "Tragische Geschichte" streng und klar gegliedert.

Interessant ist die obere Begrenzung der Graphik Hasenclevers. Das in Schröders und Sonderlands Arbeiten oft als oberer Abschluß verwendete Dürersche "Haarlinienornament" wird von Hasenclever über die ganze Breite der mittleren Szene auseinandergedehnt und besteht nicht aus feinen Linien, sondern aus dünnen Ranken. Besonders originell ist der Einfall, den Hauptgegenstand des Gedichtes bzw. der Graphik, den Zopf, noch einmal als illustrierendes Element in die Mitte dieser Ranken zu setzen.

Wie gesagt, sind Hasenclevers graphische Werke zum überwiegenden Teil nach Vorstudien zu Gemälden oder nach den Gemälden selbst gefertigt. Deshalb kann Hasenclever, obgleich er zu den "Humoristen" Düsseldorfs gehört, im Rahmen dieser Arbeit nicht ausführlicher Erwähnung finden.

¹⁾ Vgl.: S. 66-69

3.2. Illustrationen im Buch

Im Unterschied zu den Mappenwerken, die aus eigenständigen, vom zugehörigen erzählerischen Text isolierten Graphiken bestehen, wenden sich die Düsseldorfer Künstler des humoristischen Faches nach 1850 in zunehmendem Maße der Illustration im Buch zu. Buchillustrationen werden in den epischen Text integriert und sind in der Regel entweder als ganzseitige Tafeln dem Text beigeheftet oder unregelmäßig zwischen Textabschnitten angeordnet bzw. in den Text eingestreut.

Adolf Schrödter beschäftigte sich, abgesehen von Cervantes "Don Quichotte" und zeitgenössischer Literatur¹⁾, intensiv mit den Volksschriften. So hat er Arbeiten zu "Münchhausen" und "Till Eulenspiegel" geschaffen²⁾ und außerdem zusammen mit Rudolf Jordan Musäus' Volksmärchen illustriert.³⁾

Diese enge Beziehung Schrödters zum volkstümlichen Schrift-

1) Grunewald führt in diesem Zusammenhang Schrödters Illustrationen zu "Peter Schlemihl" und zu "Aus dem Leben eines Taugenichts" an. Vgl.: Grunewald, E.: s.o., S. 98-102

2) Vgl.: Blanckarts, Max: Düsseldorfer Künstler. Nekrologe aus den letzten zehn Jahren. - Stuttgart 1877, S. 96

3) Musäus, Johann Karl August: Volksmärchen der Deutschen, von Ludwig Klee, 1842 u. 1845 herausgegeben. Mit Holzschnitten von Ludwig Richter, Adolf Schrödter, Rudolf Jordan und G. Osterwald. Vgl.: Vorwort der Ausgabe von Karl Martin Schiller, Leipzig 1926

tum erklärt sich vermutlich daraus, daß er - abgesehen von Sonderland - aufgrund seines Alters der romantischen Kunst enger verbunden ist als die übrigen Künstler der humoristischen Graphik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.¹⁾ Die romantische Bewegung hatte zu Beginn des Jahrhunderts das lang vergessene "Volksbuch" neu belebt und durch Sammlungen volkstümlicher Schriften und Eigenerfindungen ergänzt.²⁾ Schrödters Illustrationen zu diesen Schriften versuchen zum Teil, sich der Volkstümlichkeit der Texte anzupassen.

In diesem Sinne sind auch die Lithographien zu "Till Eulenspiegel" zu verstehen, die 1856 oder später veröffentlicht wurden.³⁾ Diese Graphiken stehen nicht nur beispielhaft für eine dem Volksbuch entsprechende derbe Illustrationsweise, sie sind auch exemplarisch für die Form der an einem epischen Text orientierten Graphiken. Die acht ganzseitigen Tafeln in braun-beigem Tondruckverfahren sind an den Text

1) Vgl.: S. 111/112

2) Vgl.: Brockhaus' Konversations-Lexikon (s.o.), Bd. 16. - Berlin und Wien 1895, S. 390

3) Eingesehen wurde das Exemplar der UB Düsseldorf: Till Eulenspiegels auserlesene Schwänke. Nach den ältesten Drucken hergestellt von Karl Simrock. Mit Illustrationen von Adolf Schrödter. - Düsseldorf o.J., Druck und Verlag von Arnz & Comp. Das Buch erschien in der Reihe "Deutsche Volksbücher", Bd. 6. Das genaue Datum der Veröffentlichung war nicht zu ermitteln, da das Werk nach Brauch der Volksbücher ohne Jahresangabe mit dem Vermerk "gedruckt in diesem Jahr" herauskam. Vgl.: Brockhaus' Konversations-Lexikon Bd. 16, (s.o.), S. 389

angeheftet¹⁾ und jeweils mit den Titeln der Schwänke, auf die sie sich beziehen, unterschrieben. Schrödter hat nur die Hälfte der hier gesammelten Geschichten illustriert. Teilweise sind seine Arbeiten auf 1856 datiert.²⁾ Das Blatt "Wie Till Eulenspiegel den Kellermeister zu Lübeck um eine Kanne Wein betrog" ist entsprechend einem Gemälde von 1844 gestaltet. Auch das Thema "Eulenspiegel beim Bäcker" wurde von Schrödter schon in einem Aquarell (1846) und in einem Gemälde (1845) bearbeitet.³⁾

Der platte und drastische Humor der Streiche Eulenspiegels wird von Schrödter durch die grobe Zeichnung, aber auch durch die über- oder untertriebene Bewegtheit seiner Kompositionen unterstrichen. So greifen die Blätter "Wie Eulenspiegel sich zu Hamburg bei einem Barbier verdingte und dem Meister durch die Fenster in die Stube ging" und "Wie Eulenspiegel drei Schneidergesellen von einem Laden fallen macht und den Leuten sagt, der Wind habe sie herabgeweht" jene Momente der Erzählung auf, in denen die größte Dynamik

1) Die Reihenfolge der Lithotafeln entspricht nicht der Reihenfolge der Schwänke. Außerdem erscheint das Titelblatt des Buches (auch von Schrödter) erst hinter dem Textteil, vor seinen Illustrationen. Es ist deshalb möglich, daß das Buch ursprünglich anders zusammengeheftet war.

2) Die übrigen Lithographien sind undatiert. Die Vorzeichnungen zu diesen Tafeln befinden sich in der National Galerie Berlin. Vgl.: Boetticher, F. v.: s.o., Bd. II, Teil II, S. 660, Nr. 68-76

3) Angaben aus Boetticher, F. v.: s.o., Bd. II, Teil II, S. 659, Nr. 32 und S. 660, Nr. 9 u. Nr. 35

Abb. 67 vorherrscht. Im Bild der Schneidergesellen erfaßt Schrödter damit gleichzeitig die Pointe des Schwankes, nämlich die Rache Eulenspiegels an den spottenden Schneidern. Die Darstellung der Ereignisse beim Barbier geben dagegen nur eine Seite des komischen Kontrastes wieder, auf dem der Schwank beruht. Denn dieser ergibt sich, wie bei vielen Späßen Eulenspiegels, aus einem Spiel mit der Sprache, in dem unpräzises Formuliertes oder ironisch Gemeintes von Eulenspiegel wörtlich genommen wird. Die Komik des Schwankes besteht darin, daß Eulenspiegel die Bitte, er möge da hinein gehen, wo die hohen Fenster sind, bewußt falsch versteht. Die sprachliche Ebene des komischen Kontrastes ist kaum in ein Bild übertragbar, deshalb greift Schrödter die Situation auf, die sich aus Eulenspiegels Spiel mit der Sprache ergeben hat, und zeigt den durch das Fenster in die Stube springenden Narren. Durch die übertriebene Bewegtheit der Darstellung wird auch auf diesem Blatt die plumpe Komik des Schwankes hervorgehoben.

In dem Blatt "Wie Eulenspiegel zu Lilbeck einen Weinzäpfer betrog, dem er eine Kanne Wasser für eine Kanne Wein gab" wird erneut, wie in den "Schneidergesellen", die Pointe eines Streiches veranschaulicht. "Wie Eulenspiegel sich zu Braunschweig bei einem Bäcker als Bäckerknecht verdingte, und wie er Eulen und Meerkatzen buk" zeigt dagegen wieder die Folgen einer Wortspielerei Eulenspiegels.

Diese letzten beiden Erzählungen hat Schrödter jedoch in

Abb. 68 ganz anderer Weise illustriert. Wurde auf den beiden ersten Blättern die derbe Komik der Schwänke durch eine übersteigerte Bewegung unterstrichen, so wird dies jetzt dadurch erreicht, daß die Gestalten erstarrt und in Pose gesetzt erscheinen. Komische Elemente enthalten diese Graphiken durch den Gegensatz zwischen dem spöttischen Blick Eulenspiegels und den jeweils wütend dreinschauenden Gestalten des Bäckers und des Weinzäpfers.

Die Holzschnitte Ritters und Camphausens zu Washington Irvings Erzählungen, die 1856 erschienen,¹⁾ sind beispielhaft für die Form der kleinen, in einen zusammenhängenden Text eingestreuten Illustration. Die Idee zu diesem Unternehmen hatte Henry Ritter.²⁾ Er begann 1851 die ersten Arbeiten zu Irvings Schriften zu zeichnen, konnte aber sein Vorhaben nicht mehr zu Ende führen. Camphausen ergänzte nach Ritters Tod (1853) auf dessen ausdrücklichen Wunsch die unvollendete Arbeit, so daß es 1856 zur Veröffentlichung der Illustrationen im Werk Irvings kommen konnte. Die enge Verbundenheit zwischen Ritter und Camphausen

1) Eingesehen wurde das Exemplar der UB Düsseldorf: Washington Irving. Auswahl aus seinen Schriften. Illustriert von Henry Ritter und Wilhelm Camphausen. - Leipzig 1856, Verlag F.A. Brockhaus. Neben der deutschen wurde auch eine englische Ausgabe dieses Buches veröffentlicht. Vgl.: Boetticher, F. v.: S.O., Bd. II, Teil I. - Leipzig 1944, S. 441

2) Die folgenden Angaben sind dem Vorwort der in Anm. 1 vermerkten Ausgabe entnommen. Vgl. hier: S. X u. XIV

war schon 1845 durch eine gemeinsame Publikation dokumentiert worden.

Gemeint sind die ihren Kunstgenossen gewidmeten Lithographien, die unter dem Titel "Schattenseiten der Düsseldorfer Maler nebst verkürzten Ansichten ihrer letzten Leistungen" erschienen.¹⁾ Auf 19 Blättern porträtieren Ritter und Camphausen hier ihre Malerfreunde. Sie zeigen sie in ihren Ateliers, umgeben mit den für sie charakteristischen

Abb. 69 Gegenständen und Details. In Schröders Zimmer steht z.B. eine Staffelei einer Skizze zum "Don Quichotte bei den Hirten". Im Hintergrund erkennt man eine Vorzeichnung zu einer "Falstaff"-Illustration.

Aber nicht nur die Bilder seiner Lieblingsfiguren umgeben Schröder, der in der Mitte des Bildes an einer auf den Knien liegenden Zeichnung arbeitet, sondern auch die Attribute Don Quichottes befinden sich in seinem Atelier: Links an der Wand lehnt die Lanze des Ritters, am Boden liegen ein Foliant, ein Helm und ein Säbel. Das Monogramm Schröders, der Propfenzieher, erscheint nicht nur gewissermaßen als Titel über dem Bild, sondern auch als ein am Querbalcken der Staffelei aufgehängter Gegenstand im Bild.

¹⁾ Die Arbeiten erschienen im Verlag Julius Buddeus und wurden bei Severing in Düsseldorf gedruckt. Die Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg besitzt ein vollständiges Exemplar dieses seltenen Albums. Ursprünglich sollten die Lithographien in 6 Heften à 4 Blatt herausgegeben werden. Vgl.: Boetticher, F. v.: s.o., Bd. II, Teil I, S. 441

Schwarz bezeichnet die "Schattenseiten" als "Karikaturen", in denen "allgemein menschliche Schwächen" der Künstler verspottet werden.¹⁾ Meiner Ansicht nach haben diese Lithographien Ritters und Camphausens jedoch keine karikierende Färbung. Durch die Zuordnung der für den Künstler und seine Arbeit charakteristischen Gegenstände erhalten sie allenfalls humorvolle Tendenzen. In ihrer gemeinschaftlichen Arbeit gleichen sich Ritter und Camphausen stilistisch einander an.²⁾ In den Illustrationen zu Irvings Erzählungen wird dagegen deutlich, wie unterschiedlich beide Künstler die gestellte Aufgabe angehen und ausführen. Nach Schaarschmidt hat Ritter hier "den Anfang einer wirklich künstlerischen Illustration gemacht und war für die spätere Generation vorbildlich geworden".³⁾

Zum überwiegenden Teil stammen die Arbeiten zu diesem Buch von der Hand Henry Ritters. Camphausen soll die restlichen Illustrationen teilweise nach hinterlassenen Skizzen, teilweise nach eigenen Entwürfen gezeichnet haben.⁴⁾ Einige Bilder Ritters erinnern an die kleinbürgerliche

¹⁾ Vgl.: Schwarz, W.: s.o., S. 56/57, Anm. 1

²⁾ Vgl.: Horn, P.: s.o., S. 103/106

³⁾ Schaarschmidt, F.: s.o., S. 242

⁴⁾ Vgl.: Vorwort zu den Erzählungen (s.o., S. 154, Anm. 1), S. X

Idylle Ludwig Richters. So läßt sich z.B. Ritters Wirtshausszene zu der Geschichte "Rip Van Winkle" (S. 30) mit Abb. 70 Richters Illustration zu "Der Schmelzofen"¹⁾ vergleichen. Der äußere Rahmen beider Bilder ist sehr ähnlich. Vor einem Wirtshaus unter Bäumen bzw. in einer Laube sitzt eine trinkende Gesellschaft auf Holzschemeln und -bänken um einen hölzernen Tisch herum, zu ihren Füßen Hunde (Spitze) und Vögel. Richter geht es in erster Linie um die weinseelige Stimmung und Fröhlichkeit der Zecher. Ritter dagegen beschäftigt sich mit den Physiognomien und Charakteren der einzelnen Gestalten.

Es wird deutlich, daß Ritter intensiv bemüht ist, den Text zu interpretieren und seine ironischen Spitzen in der Darstellung aufzugreifen. Durch die Zeichnung wird jeder Zweifel darüber ausgeräumt, daß der "permanente Club der Weisen, Philosophen und anderer müßiger Personen", wie es im Text (S. 29/30) heißt, die Zusammenkunft der größten Wichtigtuer des Dorfes ist. Mit betonter Ernsthaftigkeit und feierlicher Miene lauschen sie dem Vortrag "Derrick van Bummels", der aus einem "alten Zeitungsblatt" (S. 30) vorliest, als sei es von großer Bedeutung.

1) erschienen in: J.P. Hebels allemanische Gedichte. Für Freunde der ländlichen Natur und Sitten, ins Hochdeutsche übertragen von R. Reinick. Mit Bildern und Zeichnungen von Ludwig Richter. - Leipzig 1851, Verlag von Otto Wigand. Angaben aus: Das Ludwig Richter Hausbuch. Verlag Rogner & Bernhard. - München 1976

Eine besondere Art der Komik findet man in den Illustrationen der Erzählung "Der dicke Herr" (S. 121 u. 129).

Sie zeigen ausschließlich Gegenstände, die aber so geschickt drapiert sind, daß sie komisch wirken. Ritter

Abb. 71 greift hier (S. 121) den Vergleich des Textes zwischen den guten alten "kampflustigen Zeiten" und "dem Geräth ihrer Nachfolger", die nur noch miteinander handeln, auf. Er zeigt die traurig hängende Garderobe der Nachkommen. Mantel und Mütze sind so aufgehängt, daß man darunter eine Gestalt dieser "schlappen" Generation vermuten kann.

Während Ritter Haltung, Gestik und Physiognomie seiner Gestalten mit kräftigem Strich pointiert, sind Camphausens Arbeiten naturalistischer und feiner in der Zeichnung. Das Eingangsbild Camphausens zu der Erzäh-

Abb. 72 lung "Die Jagdmahlzeit" (S. 233) zeigt den "Baronet" im Kreise seiner Jagdfreunde. Die in der Mitte en face dargestellten beiden Männer sind vom gleichen Typ wie die rechts und links im Vordergrund sitzenden Gestal-

Abb. 70 ten in der Wirtshausszene Ritters.

Im Gegensatz zu Camphausen versucht Ritter durch den Kontrast der äußeren Erscheinung dieser Personen humorvolle Elemente in sein Bild zu bringen. Er setzt eine dicke, gedrungene und behäbig in sich zusammengesunkene Figur neben eine aufrecht sitzende Gestalt mit langem

Gesicht, die mit preziös gespreizten Fingern eine Prise Schnupftabak in der Hand hält.

Camphausen legt dagegen auf Einzelheiten der Umgebung und Situation keinen Wert. Nur die Gesichter, ihr Ausdruck und der sich in ihnen widerspiegelnde Charakter sind ihm wichtig. Deshalb vernachlässigt Camphausen auch in seiner Zeichnung betont krasse Gegensätze. Obgleich in der Mitte seines Bildes ein schmales, langes Gesicht mit heruntergezogenen Mundwinkeln neben einem vollen und runden Gesicht erscheint, kommt es nicht zu einer komischen Wirkung. Durch die detaillierte Charakterisierung der Physiognomien und die naturalistische Wiedergabe der Köpfe wird nur die Verschiedenartigkeit der dargestellten Personen gezeigt, aber kein komischer Kontrast hervorgerufen.

Neben den Arbeiten zu Irvings Schriften sind mir keine weiteren Buchillustrationen Henry Ritters bekannt.¹⁾

Camphausen hat dagegen noch mehrere Graphiken dieser Art gefertigt.²⁾ Paßt er sich in den Gemeinschaftswerken den anderen illustrierenden Künstlern an und liefert z.B. für die "Düsseldorfer Monathefte" viele humorvolle

¹⁾ Vgl. auch: Horn, P.: s.o., S. 106/107

²⁾ Vgl.: Horn, P.: s.o., S. 103/106
Vgl. auch: S. 293

Arbeiten, so tritt das komische Element in den von ihm allein bearbeiteten Büchern generell in den Hintergrund. Nur einige kleinere Zeichnungen dieser Bände sind humorvoll gestaltet.

Abb. 73 In den "Arabesken" von Putliz (1854)¹⁾ zeigt er z.B. einen für die im Text zur Sprache kommende Käferhochzeit aufgeputzten Käfer (S. 37). Dieser geht aufrecht, trägt Hemd und Fliege, eine Rose an der Brust und einen Zylinder unter dem Arm. Mit dem rechten Vorderbein stützt er sich auf einen Stock, mit dem linken hält er eine Taschenuhr an der Kette. Wie Süs in seinen Arbeiten zum "Froschkünstler Quak" (1862), die im folgenden noch zu erwähnen sind, schafft hier auch Camphausen durch den Gegensatz zwischen der naturgetreuen Wiedergabe der Tierkörper und den menschlichen Gebärden und Verhaltensweisen der dargestellten Tiere eine komische Szene.

Zumindest eine der Arbeiten zu seinem illustrierten Tagebuch "Ein Maler auf dem Kriegsfelde" (1865)²⁾ hat ebenfalls humorvollen Charakter (S. 69). Sie zeigt ihn selbst,

1) Eingesehen wurde das Exemplar der UB Düsseldorf: Arabesken von Gustav Putliz, illustriert von W. Camphausen. - Berlin 1854, Verlag A. Dunckner

2) Benutzt wurde folgendes Exemplar der UB Düsseldorf: Ein Maler auf dem Kriegsfelde, illustriertes Tagebuch von W. Camphausen. - Bielefeld 1865, Verlag von Velhagen & Klasing

den Kopf auf den rechten Arm gestützt, in einem Schaukelstuhl, über seine, wie es im Text heißt, "nächsten künstlerischen Probleme" nachsinnend. Vor ihm steht eine große Leinwand, die noch nicht einmal Vorzeichnungen o.ä. aufweist, sondern auf die nur ein großes Fragezeichen gemalt ist. Die übrigen Illustrationen dieses Buches entsprechen seiner ernsthaften Thematik. Camphausen schildert in diesem Band seine Eindrücke des Deutsch-Dänischen Krieges (1863/64), an dem er jedoch nicht aktiv teilnahm, sondern den er nur als Beobachter und anscheinend in seiner Funktion als Schlachtenmaler miterlebte. Es ist anzumerken, daß Camphausen in seinem Tagebuch in Text und Bild nicht nur von Heldentaten berichtet, sondern auch die Greuel des Krieges schildert. Insbesondere denke ich in diesem Zusammenhang an eine ganzseitige Illustration (S. 33), die den Abtransport Gefallener zeigt.

Der Vollständigkeit halber ist zu erwähnen, daß sich Jordans graphische Arbeiten allein auf die Gemeinschaftswerke der Düsseldorfer Künstler beschränken.¹⁾ An der Illustrierung eines epischen Textes ist Jordan nur in den "Volksmärchen der Deutschen" (1842) neben Schrödter und Richter beteiligt.

¹⁾Vgl. auch: Horn, P.: s.o., S. 99

3.3. Kinder- und Jugendbücher von Johann Baptist Sonderland und Gustav Süss

Volksbücher oder Volksschriften, die, wie schon mehrfach erwähnt, in vielen Fällen Düsseldorfer Künstler der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts zu Illustrationen anregten, sind zum Teil identisch mit der Kinder- und Jugendliteratur.¹⁾

Erst zum Ende des 18. Jahrhunderts hatte man infolge der Bestrebungen des Philantropismus begonnen, ein spezielles Jugendschrifttum zu entwickeln.²⁾ Häufig knüpfte man dabei an das altbewährte Volksbuch an und versuchte, es "kindgerechter" zu gestalten. Dabei dachte man zunächst nicht daran, die übliche moralisierende und belehrende Tendenz der Volksschriften abzubauen, sondern versuchte, die Werke durch sprachliche und illustrative Gestaltung dem Alter der Leser und Betrachter anzupassen.³⁾

Im Unterschied zu den meisten Graphiken der Düsseldorfer Künstler, die nur auf dem Umweg über das traditionelle Volksbuch für Kinder und Jugendliche bestimmt sind, setzt

1) Doderer, Klaus (Hrsg.): Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur. - Weinheim u. Basel 1977, Bd. II, S. 164
Vgl. auch: Haas, Gerhard: Märchen, Sage, Schwank, Legende, Fabel und Volksbuch als Kinder- und Jugendliteratur.
In: Haas, Gerhard (Hrsg.): Kinder- und Jugendliteratur. - Stuttgart 1974, vor allem S. 148-155

2) Doderer, K.: s.o., Bd. II, S. 92

3) Doderer, K.: s.o., Bd. I. - Weinheim und Basel 1975, S. 77/78

sich Johann Baptist Sonderland in seinen Arbeiten direkt mit den Bemühungen um die Kinder- und Jugendliteratur auseinander. Seine illustrierten Bücher sind zum überwiegenden Teil ausdrücklich "an die liebe Jugend" oder "an die lieben Kinder" gerichtet.¹⁾

"Kindgerechte" Illustrationen bedeuten für Sonderland Bilder, die für Kinder verständlich sind, in denen sie sich wiederfinden, mit denen sie sich identifizieren können. Deutlich werden Sonderlands Bestrebungen z.B. an der Illustration zu dem Gedicht "Schlaraffenland" aus

Abb. 75 "Der kleine Kinderfreund" (1851)²⁾. Das Gedicht (S. 12) zählt in zwei Strophen alle Köstlichkeiten des Schlaraffenlandes auf, in der dritten folgt die Moral: "Doch denk ich, das Nichtstun macht lästige Tage. Nein, wenn man arbeitet mit Fleiß und mit Muth, dann schmeckt's, wenn man isset, dann schmeckt's, wenn man ruht."

Sonderlands Lithographie zu diesem Gedicht läßt sich nicht aus dem Text ableiten. Weder das für einen Illustrator reizvolle Thema des Schlaraffenlandes ist Inhalt der Darstellung, noch versucht Sonderland, die Moral des Gedichtes zu illustrieren. Er zeigt dagegen die Situation, in

¹⁾ Vgl.: S. 293/294

²⁾ Eingesehen wurde das Exemplar der UB Düsseldorf: Der kleine Kinderfreund. Ein Büchlein für die lieben Kinder. Aus dem Holländischen des J.P. Heye. Übertragen von Karl Arenz. Mit Illustrationen von J.B. Sonderland. - Düsseldorf o.J. (1851), Verlag Aug. Wilh. Schulgen

der die belehrenden Verse einem kleinen Mädchen erzählt werden. In einer Laube sitzt eine Frau und spricht mit weisendem Zeigefinger zu dem Kind, das sich vertrauensvoll an sie gelehnt hat und, die Arme auf ihren Schoß gestützt, aufmerksam zuhört. Die Zeichnung ist eingefaßt in einen Rahmen aus knorrigem Stabwerk, das sich im oberen Bereich des Bildes verzweigt und die Szene halbkreisförmig begrenzt. In die dadurch entstehenden Zwickel setzt Sonderland einen Schmetterling und eine Biene.

Die dargestellte Situation gibt also einen alltäglichen, einem Kind ohne weiteres nachvollziehbaren Vorgang wieder. Das das Bild betrachtende Kind kann sich in die Person des kleinen Mädchens hineinversetzen und ebenfalls zum aufmerksamen Zuhörer des belehrenden Gedichtes werden. Wie bei seinen übrigen zahlreichen Kinderbuchillustrationen, die bevorzugt in der lithographischen Technik ausgeführt werden, so fällt auch an diesem Beispiel auf, daß Sonderland - obgleich er auch um die Mitte des Jahrhunderts noch arabeskenhafte Gedichtillustrationen zeichnet - hier nicht die märchenhafte Arabeske verwendet. Man hat den Eindruck, als ob er die gewohnte spielerische und freie Gestaltung seiner Arbeiten bewußt unterdrückt. Es ist möglich, daß Sonderland seine Arabesken als zu verwirrend und zu detailreich für sein junges Publikum empfand und daß er deshalb größere, klarere Formen und einfache, verständliche, ganzseitige Szenen für seine Jugendbuchillustrationen bevorzugt. Nur

das rahmende Stabwerk und die in die Zwickel gesetzten Tiere, die jeweils von zwei kleinen Ranken eingefasst werden, erinnern an seine arabeskenhaften Gedichtillustrationen.

In seinem Bestreben, die Illustrationen dem Alter ihrer Betrachter anzupassen, gleiten Sonderlands Graphiken in der Regel in süßlich-sentimentale Bilder ab. Durch die Vermeidung der Arabeske geht auch der humorvolle Charakter seiner Arbeiten verloren, der ja, wie gezeigt wurde, oft durch diese Gestaltungsform entstand. Der übertrieben gefühlvolle Gesamteindruck seiner Arbeiten wird häufig auch noch durch zu bunte Kolorierung bzw. den Farbdruck der Lithographien verstärkt. Die Kindergesichter in seinen Graphiken haben z.B. fast alle rote Apfelmäppchen. Oft wirkt die Farbgebung seiner Arbeiten auch unbeholfen, weil die Konturen der Gestalten und Gegenstände durch den Überdruck der Farben überzeichnet werden.

Als weiteres Beispiel für die kinderfreundliche und altersgemäße Gestaltung seiner Kinder- und Jugendbücher möchte ich hier Sonderlands "Goldenes ABC" (1849)¹⁾ er-

¹⁾ Eingesehen wurde folgendes Exemplar der UB Düsseldorf: Das goldene ABC, dargestellt in Bildern aus dem Natur- und Menschenleben. Nebst erklärtem Texte. Zur Beförderung eines gewandteren Lesens so wie zur belehrenden Unterhaltung für die liebe Jugend. - Düsseldorf o.J. (1849), Verlag August Wm. Schulgen

wähnen. Schon der Titel des Buches macht deutlich, daß es nicht nur dazu dienen soll, das Alphabet zu lernen, sondern daß es auch zur "belehrenden Unterhaltung" bestimmt ist. Jede Buchseite zeigt Gegenstände, Tiere oder Personen, deren Bezeichnungen mit einem bestimmten Buchstaben

Abb. 76 beginnen. Sonderland ist hier bemüht, besonders interessante Dinge darzustellen, um die kleinen Leser zu erfreuen und ihnen das Lernen zu erleichtern. So zeigt er unter dem Buchstaben "D" ein Dampfschiff, das sicher in der damaligen Zeit bei Kindern wie bei Erwachsenen Aufsehen erregte.¹⁾

Gustav Süss ist der Düsseldorfer Künstler, der sich Sonderland anschließt und dessen Bemühen um den Aufbau eines speziellen Jugendschrifttums fortsetzt. Süss fand 1850/51 in den Künstlerkreis Düsseldorfs Aufnahme²⁾ und illustrierte in den Jahren 1855-1871 zahlreiche Kinder- und Jugendbücher mit Lithographien oder Holzschnitten.³⁾ Viele dieser Illustrationen haben, ähnlich wie die Arbeiten Sonderlands, sentimental-süß-

1) Der Rhein wurde nämlich 1816 zum ersten Mal mit englischen Dampfschiffen befahren. Erst im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts entwickelte sich die regelmäßige Schifffahrt mit Dampfschiffen, war also ein solches Schiff nichts Besonderes mehr. Vgl.: Meyers großes Konversations-Lexikon. - Leipzig und Wien 1903, Bd. IV, S. 467

2) Vgl.: Wiegmann, R.: s.o., S. 341

3) Vgl.: S. 294/295

lichen Charakter. Beispielhaft für Graphiken dieser Prägung stehen Süss' Zeichnungen zu den Versen W. Umlaufs in "Freud und Schmerz in Haus und Herz" (1861).¹⁾

Abb. 77 Die dritte Seite dieses Buches erzählt in Bild und Versen, wie Kinder ihrer Mutter zum Geburtstag gratulieren, und berichtet vom Spiel der Kinder. Rings um die Einfassung der Textzeilen wird das Blatt dicht gedrängt von illustrierenden Darstellungen eingenommen. Im oberen Bildfeld erscheinen die der Mutter gratulierenden Kinder. Sie sind keineswegs individuell gestaltet, sondern wirken wie pausbackige Puppen. Der Putto in der Initiale "B" und die überaus reichlichen Blumengewinde und blühenden Rosenranken im oberen Bildfeld verstärken den Eindruck des übertrieben Gefühlvollen.

Das im unteren Teil der Blattseite mit einem Blumenkranz umschlossene Medaillon zeigt Kinder beim Spiel "Vater und Mutter" und illustriert die Zeilen: "Mutters Haube mit den Spitzen, Vaters Hut will auch nicht sitzen." Diese Szene läßt sich mit einer undatierten Zeichnung Hasenclevers vergleichen, die sich im Kunstmuseum Düsseldorf befindet und

¹⁾ Eingesehen wurde das Exemplar der UB Düsseldorf: Freud und Schmerz in Haus und Herz, von Wilhelm Umlauf. - o.O., o.J. (Düsseldorf 1861), Druck und Verlag von Levy Elkan Bäumler u. Co. (vormals Arnz & Co.)

Abb. 78 spielende Pfarrerskinder darstellt.¹⁾ Während Süss das Spiel "Vater und Mutter" als Maskerade auffaßt und nur verkleidete Kinder ins Bild bringt, hat Hasenclevers Zeichnung das Wesen dieses Spieles erfaßt. Seine Kinder verkleiden sich nicht nur als Vater und Mutter, sondern sie spielen Vater und Mutter und imitieren ihre Eltern. Stolz, in aufrechter Haltung, den Kopf im Nacken, stützt sich der kleine Junge auf den Stock. Das Mädchen dahinter, zurückhaltend und in sich gekehrt, ist in die Rolle der Pfarrersfrau geschlüpft, die im Schatten ihres selbstbewußten und einflußreichen Mannes steht.

Während Hasenclevers Kinder dadurch amüsieren, daß sie Haltung und Ausdruck ihrer Eltern genau treffen, wirkt der kleine Junge in Süss' Medaillon nur durch den zu großen Zylinder komisch. Süss' Kinder sind, im Vergleich zur Zeichnung Hasenclevers, nur nichtssagende verkleidete Püppchen. Um Süss gerecht zu werden, muß man betonen, daß es ihm hier in erster Linie darum geht, zwei Textzeilen eines Gedichtes zu veranschaulichen, während Hasenclever sicher die Absicht hatte, durch sein Bild die von den Kindern gespielten Erwachsenen zu charakterisieren, wenn nicht zu karikieren. Die üppigen Blumenranken der eben beschriebenen Graphik Süss' erinnern

1) "Die Pfarrerskinder", Inv.-Nr. 21/193. Diese Zeichnung ist eine Detailstudie zu dem Gemälde "Spielende Pfarrerskinder", das im 2. Weltkrieg verbrannte. Vgl.: Katalog des Kunstmuseums Düsseldorf 1965/66, (s.o.), S. 40

entfernt an arabeskenhafte Illustrationen. Auch andere Arbeiten des Künstlers zeigen, daß er noch in der Tradition der graphischen Arabeske Düsseldorfs steht.¹⁾

Neben schmückenden Ranken, kleinen Szenen und ganzseitigen Illustrationen verwendet Süss häufig das Bildermärchen als besondere Gestaltungsform. Ähnlich wie die ABC-Bücher Sonderlands oder wie die heutigen Bilderbücher sind auch die Bildermärchen für kleinere Kinder bestimmt. Das zeigt sich schon daran, daß der Text dieser Bücher zugunsten der Illustration in den Hintergrund tritt. Jede Buchseite wird von einer Zeichnung und wenigen, meist gereimten, Zeilen eingenommen.

Märchen und Fabeln, also Schriften der Volksliteratur, sind in den meisten Fällen Grundlage für die Arbeiten Süss', so auch für die Bücher "Swinegels Reiseabenteuer" (1857)²⁾ und "Froschkünstler Quak" (1862)³⁾. Süss versucht, die aus der Volksbuchtradition stammenden Texte dem kindlichen Zu-

1) Vgl.: z.B. "Der Wandertag" im "Düsseldorfer Jugend-Album", Bd. IV, 1859

2) Eingesehen wurde das Exemplar der UB Düsseldorf: Swinegels Reiseabenteuer. Ein lustiges Bildermärchen für fröhliche Kinder von Gustav Süss. - Braunschweig 1857, Verlag Fr. Vieweg und Sohn

3) Benutzt wurde folgendes Exemplar der UB Düsseldorf: Froschkünstler Quak. Eine Historia für Jung und Alt von Gustav Süss. - Glogau o.J. (1862), Verlag V.R. Flemming, Druck in der Xylographischen Anstalt v. R. Brend'amour in Düsseldorf

hörer- bzw. Leserkreis anzupassen, indem er sie überarbeitet und neu abfaßt. Durch die reichere Illustration und nicht zuletzt durch die Form des Bildermärchens wird außerdem ein leichteres Verständnis der Tiergeschichten erzielt. Der moralisierende Hintergrund der Erzählungen bleibt jedoch erhalten.¹⁾

An diesen Tiernmärchen läßt sich ebenfalls ablesen, daß Süs romantischen Formen und Vorstellungen aufgeschlossen gegenübersteht. Die hier erwähnten Geschichten und Illustrationen beruhen auf Mensch-Tier-Vergleichen, d.h. sie zeigen Tiere, die menschliche Züge und Eigenschaften besitzen. Wie an späterer Stelle noch ausführlich zu erwähnen ist, lassen sich Mensch-Tier-Vergleiche auf die mittelalterliche Mystik und die Emblematis zurückführen und haben somit die gleiche Grundlage wie die romantische Idealform der Arabeske.²⁾ Außerdem lassen sie sich, wie die Literatur um 1800 zeigt, mit den Prinzipien der romantischen Ironie in Verbindung bringen.

Der humorvolle Charakter der Mensch-Tier-Vergleiche Süs' entsteht durch die aufgezeigten Kontraste zwischen Tier-

1) Sowohl das Bildermärchen "Swinegels Reiseabenteuer" wie auch das "Heldengedicht" "Froschkünstler Quak" enden mit einer Moral ("Will nie mehr sein als du bist", "Bleibe im Lande und nähre dich redlich").

2) Vgl.: S. 253-255

- gestalten und deren menschlichen Aktionen und Reaktionen. Komische Gegensätze ergeben sich somit z.B. durch den aufrechten Gang eines Frosches, der den "Swinegel"¹⁾ auf dem Rücken trägt, oder im "Froschkünstler Quak"²⁾ durch die stolze Haltung des Froschkönigs Plantsch und seiner Geste eines deklamierenden Redners, mit der er - wie aus dem Text hervorgeht - den Fröschen den Frühling verkündet (S. 1).
- Abb. 79 Komische Effekte entstehen auch dadurch, daß Tieren menschliche Gefühle zugesprochen werden, und durch die Art und Weise, wie die Mensch-Tier-Wesen diese Gefühle ausdrücken. Aus diesem Grund ist z.B. das Blatt aus dem "Froschkünstler Quak", das die Freude der Frösche über die Rückkehr Quaks zeigt, humorvoll zu nennen. Die Frösche strecken jubelnd die Vorderbeine in die Luft, machen Kopfstand oder blasen in ein gerolltes Blatt (S. 177).
- Abb. 80
- Abb. 81

Welche Rollen die einzelnen Tiere in seinen Märchen spielen, deutet Süss durch wenige Attribute an. Dadurch, daß diese Gegenstände und Kleidungsstücke von Tieren und nicht von Menschen gehalten und benutzt werden, bringt Süss zusätzliche humorvolle Effekte in seine Graphiken ein. Eine Anzahl solcher Beigaben, die auf bestimmte Funktionen einzelner Tiere im Märchen hinweisen, läßt sich z.B. dem

¹⁾ Vgl.: S. 169, Anm. 1

²⁾ Vgl.: S. 169, Anm. 2

eben erwähnten Blatt des "Froschkünstlers Quak" entnehmen, das den Froschkönig Plantsch zeigt. Plantsch trägt einen Königsmantel, Krone und Zepter; sein "Heer" erscheint mit aufgestellten Lanzen, und ein toter Sänger ist mit seiner Laute zu den Füßen des Königs aufgebahrt.

Wie angedeutet, spiegeln sich nicht nur in der graphischen Arabeske um 1830, sondern auch in den Mensch-Tier-Vergleichen der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts Vorstellungen der Romantik wider, nicht zuletzt deshalb, weil beide Ausdrucksformen auf einem phantasievollen Spiel mit der Wirklichkeit beruhen. Von der deutschen und speziell von der Düsseldorfer Graphik wurde der Mensch-Tier-Vergleich im Gegensatz zur Arabeske erst am Ende der 40er Jahre des 19. Jahrhunderts in größerem Umfang aufgegriffen. Dies geschah - wie noch zu zeigen ist - offensichtlich durch die Vermittlung Grandvilles, der den Mensch-Tier-Vergleich für die bildende Kunst des 19. Jahrhunderts aktualisiert hatte.

Obleich Süss' Graphiken aus dem Rahmen des hier zu behandelnden Zeitraumes fallen, sind sie für diese Studie von Bedeutung. Sie geben nicht nur einen Ausblick auf die Sonderland nachfolgenden Bemühungen um das Kinder- und Jugendbuch; sie verdeutlichen außerdem die Wirkung Grandvilles auf die Düsseldorfer Künstlerschaft, die schon an Werken der 1. Hunderthälfte abzulesen ist.¹⁾ Aus diesem Grund sollen im

¹⁾ Vgl.: S. 91-93 u. S. 96/97

Folgenden einige Beispiele aus dem Werk Süs' herausgegriffen werden, die in besonderem Maße den Einfluß Grandvilles erkennen lassen.¹⁾

Überraschende Übereinstimmungen mit der eben erwähnten Illustration der Rückkehr Quaks aus dem "Froschkünstler Quak" (1862) zeigt Grandvilles Holzschnitt "Die Frösche erbitten einen König" (1838)²⁾ zu den Fabeln La Fontaines. In beiden Arbeiten nehmen die Frösche menschliche Haltungen ein und bringen durch Gesten ihre menschlichen Gefühle zum Ausdruck. In Süs' Bild strecken sie voll Freude die "Arme" in die Luft; in der Arbeit Grandvilles knien sie demütig nieder und falten bittend die "Hände" oder geben ihrer Rede Ausdruck, indem sie die rechte "Hand" auf ihr Herz legen.

Ist auch der Inhalt beider Szenen nicht vergleichbar, ja nahezu gegensätzlich, so ist ihre Komposition doch fast identisch. Der großen Freude im Bild Süs' steht das Bitten

1) Die Bedeutung Grandvilles für die Düsseldorfer Künstler-schaft wird im Zusammenhang mit der Besprechung der "Düsseldorfer Monatshefte" ausführlicher erläutert werden. Vgl.: S. 253-264

2) "Les grenouilles qui demandent un roi." Aus: Fables de La Fontaine. Edition illustrée par J.J. Grandville, Paris, Fournier et Perotin, 1838 (2. Buch, Fabel 4). Angaben aus: "Grandville. Das gesamte Werk" (s.o.), Bd. I, S. 457 u. 486

und Bängen der Frösche vor dem Reiher gegenüber, wobei das Gros der Frösche sich jeweils am schilfbewachsenen Ufer auf der rechten Bildseite befindet. Die linke Seite wird in beiden Arbeiten von einer alles überragenden Gestalt eingenommen, vom Reiher und vom Froschkönig auf seinem Thron. Im seichten Wasser im Vordergrund liegen rechts in Grandvilles Bild die vom Reiher getöteten Frösche. Einer von ihnen streckt die Beine und den Hinterleib in die Luft. In ähnlicher Position finden wir in der Graphik Süs' - ebenfalls rechts im Vordergrund - einen kopfstehenden Frosch. Links nimmt die Stelle des davonhastenden Tieres in der Arbeit Süs' ein auf seinen "Arm" gestützt liegender Frosch ein.

Noch deutlicher wird die Wirkung Grandvilles auf Süs beim Vergleich eines Blattes aus "Die Mähr von einer Nachtigall"¹⁾ (Süs, 1857) und einer Illustration zu "Der siebente Himmel" aus "Bilder aus dem Staats- und Familienleben der Tiere"²⁾

Abb. 83 (Grandville, 1842). Im Vordergrund beider Bilder liegt ein

1) Eingesehen wurde das Exemplar der UB Düsseldorf: Die Mähr von einer Nachtigall mit ihrem Frühlingsschall, in dunklen grünen Zweigen. Bilder und Lied von Gustav Süs. - Braunschweig 1857, Verlag Fr. Vieweg und Sohn (vgl.: S. 11)

2) Benutzt wurde folgendes Exemplar: Grandville: Bilder aus dem Staats- und Familienleben der Tiere. - Frankfurt/M. 1976, Bd. 2, (vgl.: S. 232). Die Ausgabe folgt der von A. Diezmann bearbeiteten Fassung von 1846. Die Illustrationen sind entnommen aus: Scènes de la vie privée et publique des animaux Vignettes par Grandville, Paris, Hetzel 1842

toter Vogel auf dem Rücken. Er ist mit einem Leichenhemd bzw. -tuch bedeckt, aus dem Kopf und Krallen heraus schauen. In Grandvilles Arbeit erscheint dahinter auf einem hohen Felsen ein Geier, der mit der Sense des Todes, wehendem Tuch und ausgebreiteten Schwingen bedrohlich auf die Schwalbe herabblickt.

Diese düstere, nächtliche Szene wird von Süs im Aufbau übernommen, aber in der Grundstimmung völlig verwandelt. Die karge Landschaft wird ersetzt durch einen blühenden Garten. Die Dunkelheit wird durch zwei brennende Kerzen erhellt. Nicht ein Raubvogel auf aufragendem Felsen blickt auf den liegenden Vogel herunter, sondern eine Meise, einen Regenwurm im Schnabel, sitzt auf einem niedrigen Sockel hinter dem aufgebahrten Tier und hält die Totenwache.

Der in der Graphik Grandvilles kaum deutlich werdende Mensch-Tier-Vergleich wird von Süs bei der Übernahme der Szene herausgearbeitet. Dadurch wird der unheimliche und bedrohliche Gesamteindruck der Arbeit Grandvilles abgeschwächt und in eine leise, humorvolle Stimmung verwandelt. Süs unterstreicht die "Menschlichkeit" seiner Tiere z.B. dadurch, daß die tote Schwalbe ein Leichenhemd trägt und nicht wie in Grandvilles Arbeit nur mit einem Tuch bedeckt ist. Auch der verkleidete Sockel, auf dem die Schwalbe liegt, und die brennenden Kerzen neben ihr weisen darauf hin, daß Süs in seinem Bild Menschgemäßes mit Tierhaftem kontrastiert.

Beim Vergleich und der Bewertung des süßlichen Humors der Arbeit Süs' und der bitteren Komik des Blattes Grandvilles darf man nicht vergessen, für welche Publikumskreise diese Graphiken geschaffen wurden. Grandville setzt mit seinen Illustrationen zum "Staats- und Familienleben der Tiere" nicht nur die Fabeltradition fort, indem er den Menschen in der Tiermaske zeigt, sondern kritisiert und karikiert die Gesellschaft seiner Zeit. Süs dagegen richtet sich nicht an Erwachsene, sondern an Kinder. Er illustriert keinen satirischen Text, sondern ein belehrendes Märchen. Außerdem versucht er, die Ernsthaftigkeit und moralisierende Tendenz der Textvorlage nicht in seine Bilder einzubeziehen.¹⁾ Vielleicht kann man sogar behaupten, daß Süs' Illustrationen vom Tenor des Textes ablenken und dazu beitragen, neben der Umgestaltung des Textes, der Vielzahl der Bilder und der Form des Bildermärchens, das traditionelle Volksbuch kindgerechter zu gestalten.

Abschließend ist anzumerken, daß Süs in seinem Bild zum 1. Kapitel des "Froschkünstlers Quak" (1862) Motive der graphischen Arabeske mit Mensch-Tier-Wesen verbindet, die

¹⁾ Sein Bild zum 19. Kapitel des "Froschkünstlers Quak" zeigt z.B. nur den Freudentaumel über die Rückkehr Quaks, weist aber nicht auf die Gefahren und Abenteuer hin, die Quak erlebt hat, läßt sich also nicht auf die Moral der Geschichte, "Bleibe im Lande und nähre dich redlich", beziehen.

Abb. 80 sich auf den Einfluß Grandvilles zurückführen lassen. Das Froschheer mit aufgestellten Lanzen und die Haltung des Froschkönigs lassen sich ohne weiteres mit ähnlichen Gestalten der Arbeit "Die Frösche erbitten einen König" (Grandville, 1838) vergleichen. Das die Szene einfassende Rankwerk und insbesondere die als Sockel und Königsthron dienende Blüte sind dagegen sicher von arabeskenhaften Arbeiten, wie z.B. Schröders "Traum in der Flasche" (1831), abzuleiten.¹⁾ Die Harmonie dieser Kombination von arabeskenhaften Elementen und Mensch-Tier-Vergleichen gibt einen Hinweis auf die gleiche Herkunft dieser Ausdrucksformen, auf die an späterer Stelle noch eingegangen werden soll.²⁾

3.4. "Scenen aus Immermanns Münchhausen" von Johann Baptist Sonderland

Immermanns "Münchhausen"³⁾ ist ein zeitkritischer Roman, der nach den Prinzipien der romantischen Ironie gestaltet ist. Der ständige Wechsel der Szenen, das Verschlingen

1) Vgl.: S. 68/69

2) Vgl.: S. 256-258

3) Immermann, Karl Leberecht: Münchhausen. Eine Geschichte in Arabesken. - Düsseldorf 1838/39

mehrerer Handlungsabläufe und die immer wiederkehrenden Bemerkungen des Autors machen es verständlich, daß Immermann seinem Roman den Untertitel "Eine Geschichte in Arabesken" gibt. Wie Konrad erläutert, zeigen Form und Inhalt des Werkes aber nicht nur, daß Immermann der Romantik verhaftet ist, sondern geben auch einen Hinweis darauf, daß er die romantische Form der Arabeske ablehnt und sich seiner Epigonenhaftigkeit bewußt ist.¹⁾ Konrad charakterisiert den Roman als eine "Narrensatire", deren Unsinn aus "scharfer Zeitkritik und humaner Toleranz" entstanden ist.²⁾

In seinen "Scenen aus Immermanns Münchhausen"³⁾, die 1848 ohne den ihnen zugrunde liegenden Text erschienen, schließt sich Sonderland weder der romantischen Form der Arabeske an noch greift er Immermanns Kritik am Epigontum auf. Man hat den Eindruck, als ob Sonderland in seinen Illustrationen bewußt vermeidet, Immermanns Auseinandersetzung mit den überkommenen Inhalten und Formen der Romantik aufzugreifen. So ordnet Sonderland z.B. die Reihenfolge der Romankapitel, die von Immermann ara-

1) Vgl.: S. 45/46

2) Konrad, G.: s.o., S. 185

3) Eingesehen wurde das Exemplar der UB Düsseldorf: Scenen aus Immermanns Münchhausen. Verlag J. Weber. - Leipzig 1848

besk, im Sinne der romantischen Ironie verdreht wurden¹⁾, und beginnt seine Illustrationsreihe mit dem ersten Kapitel des Stückes. Außerdem orientiert sich Sonderland hauptsächlich an der vordergründigen Handlung des Werkes und versucht nicht, die zeitkritischen Spitzen des Textes durch seine Bilder zu veranschaulichen.

Er füllt jede Seite seines Buches mit Streubildern, deren Platzierung und Format auf jeder Buchseite variieren. Die Bilder sind jeweils mit einem Zitat und der genauen Angabe der Zitatstelle versehen. Dies läßt vermuten, daß Sonderland den Betrachter seiner Illustrationen veranlassen wollte, die entsprechende Textstelle des Romans aufzuschlagen und nachzulesen. Ohne Kenntnis des Handlungsverlaufs der "Geschichte in Arabesken" bleibt nämlich der Zusammenhang der Bilder unverständlich. Auch die Beziehung zwischen Illustration und der darunterliegenden Textzeile ist oft nicht nachvollziehbar oder mißverständlich, d.h. führt zu einer falschen Interpretation, wenn man die zugehörigen Textstellen nicht berücksichtigt.

Abb. 84 Auf der II. Seite der "Scenen" befindet sich ein kleines Bild (zum 1. Band, 6. Kapitel), auf dem ein Mann einen Jungen verprügelt, darunter der Text: "Umsonst!". Durch die beiden anderen Szenen, die sich auf dasselbe Kapitel

¹⁾ Immermann beginnt mit Kapitel 11-15 und schließt daran das 1. Kapitel an.

beziehen: "Die schwarze Suppe" und "Gevattern, paßt einmal auf, ob es der reine Urlaut I wird", wird man daran erinnert, daß es in diesem Abschnitt des Romans um den Dorfschulmeister Agesel geht, den ein neugestaltetes "tiefsinnig und philosophisch" begründetes ABC-Buch um den Verstand bringt, so daß er sich für einen Nachfahren der Könige von Sparta hält. Trotzdem wird man sich aber kaum in diesem Zusammenhang eine Prügelzene ins Gedächtnis zurückrufen können und sie als wirkungslose Erziehungsmaßnahme des Schulmeisters deuten. Liest man bei Immermann nach, so sind die "Maulschellen", die Agesel verteilt, nicht "Umsonst!", weil wir es hier mit einem hoffnungslos verzogenen Bengel zu tun haben, sondern weil der am neuen ABC verzweifelnde Schulmeister auch "durch das praktische Leben" keinen "Aufschluß für die Theorie zu gewinnen" vermag.¹⁾

Die darunterliegende Szene, die mit dem Zitat "Gevattern, paßt einmal auf, ob es der reine Urlaut I wird" unterschrieben ist, läßt sich ebenfalls falsch verstehen, wenn man allein von der Illustration und der eben genannten Textzeile ausgeht. Durch die Gesten der links im Bild stehenden Bauern, die auf Agesel deuten, und die ratlose Gebärde des Schulmeisters, der mit dem ABC-Buch zwischen den gespreiz-

¹⁾ Folgende Ausgabe des "Münchhausen" wurde eingesehen: Wiese, Benno von (Hrsg.): Karl Immermann. Werke in 5 Bänden. 3. Band. - Frankfurt am Main 1972 (Vgl.: S. 80)

ten Beinen auf dem Boden sitzt, ist nicht auszumachen, welche der drei Personen nun die zitierten Worte ausspricht. Der Schulmeister hat zwar den Mund geöffnet, dies könnte aber ebenso gut ein Ausdruck der Hilflosigkeit und Dummheit Agesels sein. Erst der Immermannsche Text macht deutlich, daß hier der Schulmeister den "reinen Urlaut I" übt, und daß er die Zeilen zu den neugierig herbeigeeilten Bauern spricht. Darauf die Bauern "Gott behüte! ... der Schulmeister ist übergeschnappt, er quiekt schon wie ein Ferkel."¹⁾

Immermanns Absicht, durch die Person Agesels die Sprachwissenschaft lächerlich zu machen, läßt sich an diesen Szenen Sonderlands in keiner Weise ablesen. Dies liegt nicht nur daran, daß Sonderland ausschließlich Momente der vordergründigen Handlung wiedergibt, sondern auch an der Auswahl der Zitatstellen, die er unter seine Illustrationen setzt. Hätte er z.B. die Prügelszene durch die Zeilen: "Auch durch das praktische Leben, läßt sich kein Aufschluß für die Theorie gewinnen" ergänzt, hätte seine Arbeit die Ironie des Textes veranschaulicht und somit eine humorvolle Tendenz erhalten. Außerdem wäre der Sinn der Darstellung deutlicher geworden, d.h. man hätte die Szene besser in die Handlung des Romans einordnen können. Nur wenn der Betrachter der Illustrationen Sonderlands den

¹⁾Wiese, B. v.: S.O., S. 81

Text des "Münchhausen" genau kennt oder ihn vor sich liegen hat, ist er instande, die einzelnen Szenen zu verstehen und eine Beziehung zwischen den Bildern herzustellen.

Im Gegensatz zu dem humorvollen Charakter des Romans sind nur wenige Illustrationen Sonderlands komisch zu nennen. So läßt sich der übertrieben buckelnde und sich verbeugende Münchhausen in der untersten Szene der II. Seite als komische Figur bezeichnen. Auch die Haltung und der dumme Gesichtsausdruck des Dorfschulmeisters Agesel in der darüberliegenden Szene wirken komisch. Auf anderen Seiten des Buches erreicht Sonderland ebenfalls durch Übersteigerung des Gesichtsausdruckes der dargestellten Personen komische Effekte. Manchmal werden diese Gesichter aber auch zu Grimassen und gleiten ins Fratzenhafte ab, wie es z.B. in der Illustration zum VII. Band, 11. Kapitel (S. XII) der Fall ist.

Sonderlands "Scenen aus Immermanns Münchhausen" sind innerhalb dieser Studie vor allem deshalb von Bedeutung, weil sie zu unterschiedlichen Illustrationsformen Beziehungen aufweisen. So macht sie die Isolierung vom zugrundeliegenden Text mit den Mappenwerken vergleichbar, obwohl sie in einem Buch gebunden erscheinen. Die Betonung des Bildes gegenüber dem Text weist auf eine Verwandtschaft mit dem Bilderbuch hin. Die Gestaltung einer Buchseite ist

der verstreuten Anordnung der Bilder in ABC-Büchern sehr ähnlich. Besonders eng verknüpft erscheint diese Illustrationsform aber mit der Manier der Bilderbögen, auf die im folgenden Kapitel unter anderem näher eingegangen werden soll.

4. Graphik und ergänzendes Wort, wieder auflebende und neue Mittel der Kommunikation

4.1. Bilderbögen

Der Begriff "Bilderbogen" läßt sich weitgefaßt auf alle mit Bildern versehenen Einblattdrucke anwenden. Die Anzahl der Bilder, ihre Anordnung auf dem Bogen, ihre Thematik und ihre Funktion sind unterschiedlich. Auch sind die Bilder nicht unbedingt von Texten begleitet. Wenn manche Bilderbögen auch mit Texten versehen sind, so bleiben diese doch gegenüber den Bildern nebensächlich. In der Regel erklären sich die Zeichnungen aus sich selbst und benötigen keine erläuternden Zeilen.

Generell hat der Bilderbogen volkstümlichen Charakter¹⁾, er ist das "Buch" der Ungebildeten und der des Lesens Unkundigen. Aus diesem Grunde scheint er auch als "Lektüre" für Kinder geeignet. Die besonderen Bemühungen um die Volksschriften und um eine spezielle Literatur für Kinder und Jugendliche²⁾ haben vermutlich mit dazu beigetragen, daß die Produktion der Bilderbögen zu Beginn des 19. Jahrhun-

1) Zu den folgenden Ausführungen über Begriff und Geschichte des Bilderbogens, vgl.: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. II. - Stuttgart-Waldsee 1948, Sp. 549, 558 u. 559

2) Vgl.: S. 151 u. S. 162

derts in besonderem Maße zunahm. Die Erfindung der lithographischen Technik kam dieser Tatsache entgegen.

Die ursprünglichen Aufgabenbereiche der Bilderbögen sind Nachrichtenvermittlung, Belehrung, Erbauung und Unterhaltung. Im 17./18. Jahrhundert verschieben sich diese Funktionen. Die Vermittlung von Neuigkeiten übernimmt die unillustrierte Zeitung. Belehrung und erzieherische Aufgaben beschränken sich auf speziell an die Jugend gerichtete Bilderbögen. Daneben bleiben die "Fliegenden Blätter" mit Spottbildern und Karikaturen erhalten, die besonders im England des 18. Jahrhunderts einen großen Aufschwung erlebten.

In Deutschland begann F.N. Campe zu Beginn des 19. Jahrhunderts mit der Herstellung von Bilderbögen, die thematisch vor allem an der klassischen und zeitgenössischen Dichtung orientiert waren. Im übrigen wurden in den Bilderbögen der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts vorwiegend Themen aus Märchen und Sagen aufgegriffen. Erst Ende der 40er Jahre entstanden wieder politische und von aktuellen Ereignissen bestimmte Arbeiten dieser Art.

Im Gegensatz zu den Städten Nürnberg, Neuruppin und München, wo Bilderbögen in großer Zahl produziert wur-

den¹⁾, hat der Bilderbogen für Düsseldorf anscheinend keine große Bedeutung gehabt. Mir sind jedenfalls nur wenige Bögen bekannt, die in der 1. Jahrhunderthälfte in Düsseldorf entstanden²⁾. Diese wurden zum großen Teil in den 20er Jahren in der lithographischen Anstalt von Arnz & Co. hergestellt.³⁾ Sie zeigen kleine, oft um ein Mittelbild in lockerer Symmetrie angeordnete Szenen, tragen keinen erklärenden Text und erscheinen jeweils unter einer Nummer. Offensichtlich waren diese Bögen an keine bestimmte Altersgruppe oder gesellschaftliche Schicht gerichtet und dienten lediglich der Unterhaltung. Einzelne Szenen oder Figuren einiger Bilderbögen weisen zwar komische Details auf, insgesamt lassen sich die Blätter aber kaum als humorvoll bezeichnen.

1) Um 1815 entstanden die Bilderbögen Campes in Nürnberg, um 1825 die "Neuruppiner Bilderbögen" und 1849 die "Münchner Bilderbögen". Vgl.: Bravo-Villasante, Carmen: Weltgeschichte der Kinder- und Jugendliteratur. Versuch einer Gesamtdarstellung. - o.O. 1977, S. 57 und Doderer, K.: s.o., Bd. I, S. 157-159

2) Eingesehen wurden: a) "Cartonage-Couverts", Kupferstichkabinett des Kunstmuseums Düsseldorf (unter Theodor Hosemann), 11 lithographierte Bögen. b) "Düsseldorfer Bilderbogen", UB Düsseldorf, 14 lithographierte Bögen. c) speziell für die Jugend erschien: "Allerley in Bildern" Düsseldorf 1823, Arnz & Co. (43 kleinformatige, zusammengebundene Blätter)

3) Die lithographische Anstalt Arnz & Co., Düsseldorf, war die erste Steindruckerei, die sich in Düsseldorf etablierte. Sie ist eng mit der Düsseldorfer Künstlerschaft verbunden. Sonderland und Hosemann waren Lehrlinge dieser Anstalt. Außerdem übernahm Arnz eine große Anzahl von Aufträgen einzelner Künstler, druckte und verlegte aber auch viele Gemeinschaftswerke der Düsseldorfer Künstlerschaft. Vgl.: Colmi, E.: s.o., S. 44-60

Auffällig ist, daß die Szenen der meisten Bögen ohne ersichtlichen inhaltlichen Zusammenhang nebeneinander gesetzt sind. Manchmal ließen sich zwar Titel für einzelne Bögen konstruieren - so könnte man z.B. den Bogen Nr. 23 mit "Tiere, Jagd und ländliches Leben" überschreiben - , in den meisten Fällen läßt sich aber kein Motto für die Motive eines Bogens finden.

- Abb. 85
- Abb. 86 Das Mittelfeld des Bilderbogens Nr. 21 zeigt Don Quichotte, der, den Kopf in die linke Hand gestützt, nachdenklich auf einer Windmühle sitzt. Das irrealen Größenverhältnis zwischen der Mühle und Don Quichotte ruft einen komischen Kontrast hervor. Die übrigen Szenen dieses Bogens lassen sich jedoch kaum als humorvoll bezeichnen, auch stehen sie in keinem inhaltlichen Zusammenhang zum Bild Don Quichottes. Die lesenden Damen rechts und links dieser Szene und der an seiner Staffelei sitzende Maler ließen sich unter Umständen noch mit dem Motiv des Mittelfelds in Verbindung bringen; doch der Angler, die nagenden Ratten, die orientalistisch gekleideten Gestalten, der an einem Wegweiser stehende Mann - um nur einige der übrigen Szenen zu nennen - haben in keiner Weise etwas mit der Figur oder dem Roman "Don Quichotte" zu tun.

Ähnlich wie auf diesem Bogen, so zeigen auch die meisten anderen Bögen dieser Art willkürlich nebeneinander gesetzte Szenen. Anscheinend war also ein inhaltlicher Zusammenhang der Bilder eines Bogens gar nicht beabsichtigt. Der bei

vielen Szenen abgerundete Ausschnitt des Hintergrundes erinnert an die Form von Bildern auf Glanzbilder-, Abziehbilder- oder Ausschnidebögen. Vielleicht dienten diese Düsseldorfer Bilderbögen einem ähnlichen Zweck bzw. waren nur eine Sammlung von in gefälliger Ordnung auf einem Bogen drapierten Bildchen.

Die sich im Kunstmuseum Düsseldorf befindenden "Cartonage-Couverts" hatten darüber hinaus vielleicht noch eine andere Bedeutung. Der Name "Cartonage-Couverts", mit dem die Bögen auch überschrieben sind,¹⁾ ist schwer zu deuten. Die Bögen bestehen zwar aus festem Karton und nicht, wie sonst üblich, aus Papier. Daß sie aber zur Kartonage- oder Kuvert-Herstellung benutzt wurden, ist äußerst unwahrscheinlich. Vielleicht dienten sie der Firma Arnz als Muster- oder Vorlagebögen für kleinere kunsthandwerkliche Arbeiten, wie z.B. der Dekoration von Karten, Anzeigen, Briefbögen etc. Der kunsthandwerkliche Charakter dieser Bögen zeigt sich auch darin, daß sie weder datiert noch signiert sind und daß man auf verschiedenen Kartons häufig dieselben kleinen Szenen wiederholt findet, auch wenn sie meist farblich variiert sind.

Da Sonderland und Hosemann um 1820 bei Arnz & Co. beschäftigt waren,²⁾ kann man ihre Beteiligung an einigen dieser

¹⁾ Vgl.: Abb. 85 u. 86

²⁾ Vgl.: S. 186, Anm. 3

Bilderbögen vermuten. Horn versucht, einen stilistischen Zusammenhang zwischen den "Cartonage-Couverts" und späteren Arbeiten Hosemanns aufzuzeigen.¹⁾ Eine solche Zuschreibung der Bögen an Hosemann oder auch an Sonderland ist meiner Ansicht nach rein spekulativ und außerdem zur Erfassung des Oeuvres dieser beiden Künstler unerheblich. Man muß sich klarmachen, daß Sonderland und Hosemann 1820 erst fünfzehn und dreizehn Jahre alt sind, als sie bei Arnz & Comp. als Lehrlinge eingestellt waren. Sie erhielten dort eine handwerkliche Ausbildung. Von einer in erster Linie künstlerischen Tätigkeit oder gar einem eigenen Stil der beiden Künstler läßt sich sicherlich zu dieser Zeit noch nicht sprechen. Um eine Beziehung zwischen der Düsseldorfer Künstlerschaft und Hosemann herzustellen (darum geht es Horn anscheinend in erster Linie), bedarf es einer solchen vagen Zuschreibung nicht. Hosemann behielt auch nach seiner Umsiedlung nach Berlin (1828) Kontakte zu Düsseldorfer Künstlern. Dies beweisen seine Arbeiten für Düsseldorfer Gemeinschaftsunternehmen, wie den "Düsseldorfer Monatsheften" (ab 1847) und den "Künstler-Alben" (ab 1851). Außerdem zeigen seine Arbeiten, wie z.B. seine Illustration zu A. Glaßbrenners "Buntes Berlin"

¹⁾ Horn, P.: s.O., S. 60/61

(1837)¹⁾, daß er der "Düsseldorfer Arabeskenkunst" eng verbunden war.

Bilderbögen, besonders solche, deren Darstellungen in einem inhaltlichen Zusammenhang stehen oder die mit einem Begleittext herauskommen,²⁾ lassen sich als Vorläufer der illustrierten Zeitschrift, aber auch der fortlaufenden Bildergeschichte, des Bilderromans, auffassen, die in Deutschland in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts aufkamen.³⁾ Alle drei Formen der Kommunikation sprechen in erster Linie durch das Bild ihr Publikum an. Sie sind in jeder Hinsicht populär, weil sie in großer Auflage erscheinen, billig und für jeden erschwinglich sind und leicht verständliche Unterhaltung bieten. Im Zuge der revolutionären Strömungen in Deutschland am Ende der 40er Jahre und mit der Aufhebung der Zensur erhalten sie rasch kritische und zeitnahe Tendenzen. Die enge Verwandtschaft zwischen Bilderbogen, Bilderroman und illustrierter Zeitschrift zeigt sich jetzt z.B. auch daran, daß in den Münchner "Fliegenden Blät-

¹⁾ Vgl.: Lang, Oskar: Deutsche Romantik in der Buchillustration. Die volkstümlichen Zeichner der deutschen Romantik. - Giessen 1948, Abb. S. 83

²⁾ Bilderbögen dieser Art existieren als selbständige Gattung seit dem 18. Jhd. Vgl.: Lexikon der Kunst (s.o.), Bd. I. - Leipzig 1968, S. 284
In der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden Bögen solcher Art von Düsseldorfer Künstlern jedoch offenbar nicht gefertigt.

³⁾ Vgl.: S. 199

tern" (ab 1844) Beiträge in der Manier von Bilderbogen und -roman erscheinen. Auch der Name dieser Zeitschrift deutet auf die enge Beziehung zum Bilderbogen hin. In diesem Zusammenhang ist es vielleicht von Bedeutung, daß die "Düsseldorfer Monathefte" (ab 1847) keine "Bilderbögen" enthalten. Für Düsseldorf ist diese Form der Kommunikation eben nicht von so entscheidender Bedeutung wie für München.

Bevor auf die illustrierte Zeitschrift und insbesondere die "Düsseldorfer Monathefte" eingegangen wird, soll im folgenden zunächst die Form des Bilderromans an einem Beispiel näher betrachtet werden. Es ist anzumerken, daß damit zum ersten Mal innerhalb dieser Studie das Gebiet der aktuellen komischen Kunst des 19. Jahrhunderts in Deutschland betreten wird.

4.2. "Thaten und Meinungen des Herrn Piepmeyer", ein Bilderroman von Adolf Schrödter

Adolf Schrödters "Thaten und Meinungen des Herrn Piepmeyer, Abgeordneten zur constituierenden Nationalversammlung zu Frankfurt am Main, von J.H.D. und Professoren der Frescomalerei"¹⁾

¹⁾ Dies ist sicher als ironische Spitze gegen die akademische Kunstrichtung zu verstehen.

erschien 1848/49 in sechs Heften.¹⁾ Diese Bildergeschichte besteht aus 49 lithographierten Blättern. Sie sind zum überwiegenden Teil mit mehreren Zeichnungen versehen, die Herm Piepmeyer in unterschiedlichen Situationen zeigen. Unter jeder Szene befinden sich einige Textzeilen.

Schrödter hat nur die Zeichnungen des "Piepmeyer" geliefert. Den dazugehörigen Text hat J.H. Detmold verfaßt. Obgleich die Bilder in den 6 Heften überwiegen, kann man nicht sagen, daß der Anteil Detmolds am "Piepmeyer" geringer als der Schröders gewesen sei. Text und Bild stehen hier gleichrangig nebeneinander und in Wechselwirkung zueinander. Aus der Verbindung von Text und Bild ergibt sich jeweils die Pointe der Szene oder des Blattes. "Wir haben es hier mit einer bis zum letzten gelungenen geistigen Gemeinschaftsarbeit zu tun, die nur durch die gleiche politische Einstellung von Verfasser und Zeichner möglich war."²⁾

Der "Piepmeyer" ist eine Satire auf den politischen Philister und auf das Frankfurter Parlament der Jahre 1848/49. Piepmeyer, die Hauptperson der Bildergeschichte, wird charakterisiert als Spießbürger und Mucker ohne politische Überzeugung, aber mit dem festen Willen, den momentanen

¹⁾ Vgl.: Horn, P.: s.o., S. 80

1849 gab der Verlag Jürgel in Frankfurt eine gebundene Ausgabe der Hefte heraus. Vgl.: Kruse, W.: s.o., S. 143
Zur Einsicht lag mir ein Exemplar der UB Düsseldorf von 1930 mit einem Vorwort von Werner Kruse vor.

²⁾ Horn, P.: s.o., S. 80

Einfluß des Bürgertums zu nutzen, um seine gesellschaftliche Stellung zu verbessern. Ihm geht es nicht um Republik oder Monarchie, er läßt sich zum Deputierten wählen, um seine Geltungssucht zu befriedigen und um Minister zu werden. Deshalb orientiert er seine Einstellung ständig an den Zeitungsmeldungen; mal "rückt er mit seiner politischen Überzeugung etwas mehr nach rechts", dann wieder "nach links".¹⁾ Nach der Abstimmung für das Erbkaisertum (1849) wandelt sich Piepmeyer auch äußerlich zum Kaiserstreuen, "um etwas zu werden" (Blatt 49).

Es ist nicht beweisbar, daß der Name "Piepmeyer" vom Namen des Heidelberger Professors Mittermaier abgeleitet ist. Wäre dies der Fall, müßte man die Graphiken der Hefte als Karikaturen einer Person auffassen. Es scheint mir eher wahrscheinlich, daß der "Piepmeyer" den Typus des Abgeordneten karikieren will, dem zur Durchsetzung seines persönlichen Vorteils jedes Mittel recht ist.²⁾ Es ist jedoch die Frage, ob Schrödter (und Detmold) der Ansicht sind, daß dieser Parlamentariertyp nur durch wenige Abgeordnete im Parlament vertreten ist. Es könnte auch sein, daß Piepmeyer den Abgeordneten schlechthin darstellt. Diese Vermutung wird bekräftigt durch die Tatsache, daß in den

1) Vgl.: Abb. 89

2) Vgl.: Hütt, W.: "Die Düsseldorfer Malerschule" (s.o.), S. 116 und Kruse, W.: s.o., S. 143

Heften nicht nur das Parlamentsmitglied oder ein Typ von Parlamentariern, sondern auch die Nationalversammlung als Institution verspottet wird.

Im Parlament wird vorwiegend diskutiert, es werden Reden gehalten, Interpellationen verlesen, zurückgenommene Anträge wiederaufgenommen. Immer dreht es sich dabei um Nebensächlichkeiten und Lächerlichkeiten. Es wird viel geredet, und nichts steht dahinter. Die Versammlung ist unfähig, sich auf das Wesentliche zu konzentrieren und Beschlüsse zu fassen. Direkt wird z.B. der Volkswirtschaftliche Ausschuß verspottet. Er beschäftigt sich unter anderem mit der Verbesserung von Hosenträgern

Abb. 87 (Blatt 22). Die meisten ironischen Spitzen gegen die Unfähigkeit des Parlaments ergeben sich jedoch aus Piepmeyers Reden, d.h. weniger aus den Bildern als aus dem Text.

Bezeichnend für die Grundlage dieser Satire und für die politische Einstellung ihrer Verfasser scheint mir die Szene mit dem Text: "Er kommt zu Hause an und überrascht seine Familie, die ihn seiner März-Errungenschaften wegen kaum erkennt" (Blatt 32). Piepmeyers "März-Errungenschaften" sind sein Habitus des Parlamentariers (Bart, Hut, Kleider und Haltung). Seine Frau und seine Tochter sind von seinem Äußeren entsetzt, sein kleinstes Kind so erschreckt, daß es sich zur Mutter flüchtet. Seine Buben und das Hausmädchen lachen.

Hier wird nicht nur der Abgeordnete verspottet, sondern auch die Errungenschaften der Revolution, das Bürgerparlament und das bisher vom Bürgertum Erreichte, lächerlich gemacht. Durch die Bezeichnung des äußeren Erscheinungsbildes Piepmeyers als "März-Errungenschaften" und durch die Reaktion seiner Familie auf dieses Äußere wird von den Verfassern im Grunde erklärt, daß durch die Revolution nichts erreicht worden ist. Ihre sogenannten Errungenschaften sind vordergründig, sie haben nichts an der bisherigen politischen Situation geändert. Man kann darüber erschreckt sein oder darüber lachen. Die einzige "März-Errungenschaft" ist der Typus des Piepmeyerschen Parlamentariers, auf den sich das Bürgertum nichts einzubilden braucht. Ganz in diesem Sinne ist meiner Ansicht nach auch der Ausspruch Schadows zu verstehen: "Piepmeyer ist die einzige Errungenschaft, deren sich die Nation wahrhaft zu erfreuen hat."¹⁾

Der "Piepmeyer" ist keine tendenziöse politische Satire. Er nimmt nicht Partei für die Monarchie, obgleich er das Parlament verspottet. Er ist Ausdruck des Unmuts der Bevölkerung Deutschlands, die, durch dauernde Unruhen und Aufstände verunsichert, auch durch das Parlament, durch ihre eigenen Vertreter, keinen festen Halt findet. Die Un-

¹⁾ Vgl.: Kruse, W.: s.o., S. 142

ruhen lassen sich durch das Parlament nicht verhindern, der Kampf der Parteien bleibt nicht auf das Parlament beschränkt. Außerdem versagt das Parlament, weil es keinen alle Seiten befriedigenden Kompromiß findet. Die gewählten Vertreter der Bürger sind unfähig und nicht in der Lage, ihre sich gesetzten Ziele zu verfolgen oder gar zu erreichen.

Der "Piepmeyer" ist Ausdruck der zerronnenen Hoffnungen, die mit einer Volksvertretung, einem Bürgerparlament, verbunden waren. Weil hier die Empfindungen der Bürger mit den Mitteln der Satire und leicht verständlichen komischen Zeichnungen wiedergegeben wurden, hatte der "Piepmeyer" so ungeheuren Erfolg.¹⁾ Schrödter und Detmold, Zeichner und Texter, hatten gewiß - wie der "Piepmeyer" zeigt - die gleiche kritische Einstellung zur Politik ihrer Zeit. Es ist jedoch fraglich, ob sie denselben politischen Standpunkt vertraten.

Johann Hermann Detmold war seit 1849 Abgeordneter für Hannover und Reichsjustizminister. Er hatte schon 1843 eine "scharfe Satire auf die Ängstlichkeit des eingeschüchterten Philisterliberalismus" geschrieben²⁾ und war jederzeit bereit, durch Spottschriften seine politischen Feinde anzugreifen. Dies versuchte er auch als Gegner des Erb-

¹⁾ Vgl.: Grunewald, E.: S.O., S. 103

²⁾ Kruse, W.: S.O., S. 143

kaisertums im "Piepmeyer" zu tun. Er stieß jedoch auf heftigen Widerstand Schröders, der seine Mitarbeit unter diesen Umständen verweigerte. Detmold gab nach, um das Erscheinen des letzten Heftes nicht zu verhindern.¹⁾

Schröder geht es nicht darum, durch seine Bilder engagiert zur politischen Situation Stellung zu nehmen. Er hat nicht die Absicht, seine politische Anschauung auszudrücken, sondern den allgemeinen Unmut der Bevölkerung über das Parlament illustrierend darzustellen. Allein dies ist die gemeinsame Basis mit Detmold (was ja auch durch die oben erwähnten Differenzen der beiden klar wird).

Thematisch wie stilistisch steht der "Piepmeyer" isoliert innerhalb Schröders Œuvre. Kruse und Grunewald verweisen auf die finanzielle Not, in der sich Schröder in den 40er Jahren befand, und versuchen aus ihr seine Mitarbeit am "Piepmeyer" zu erklären.²⁾ Wahrscheinlicher ist aber, daß Schröder sich 1848, im Jahr der allgemeinen Gärung, Zuspitzung und Umwälzung in Deutschland, der Politik nicht entziehen konnte. Politik war kein Werk der höheren Gesellschaftsschicht mehr, sondern ein alltägliches Ereignis. Politik wurde

¹⁾Vgl.: Kruse, W.: s.o., S. 143/144

²⁾Kruse, W.: s.o., S. 142/43 und Grunewald, E.: s.o., S. 103

auf der Straße gemacht und ging jeden etwas an. Von daher ist es verständlich, daß selbst "unpolitische" Menschen Interesse an der Politik gewannen, weil sie durch die Umstände gezwungen wurden, Stellung zu nehmen. Für Schrödter trifft das insbesondere zu, weil er 1848 von Düsseldorf nach Frankfurt übersiedelte¹⁾ und somit unmittelbar in das politische Geschehen um das Frankfurter Parlament einbezogen wurde.

Die für Schrödter ungewöhnliche politische Thematik seiner Lithographien zum "Piepmeyer" gibt in der Literatur weniger Rätsel auf. "Schrödters 'Piepmeyer' war schon immer ein Streitobjekt der Stilanalyse."²⁾ In der Literatur wird Schrödters "Piepmeyer" allgemein mit Rodolphe Töpffers Bilderromane verglichen.³⁾ Nur Kruse lehnt einen solchen Vergleich und eine Abhängigkeit Schrödters von Töpffer ab.⁴⁾

Töpffers Arbeiten entstanden als spielerische Kritze-

1) Vgl.: Grunewald, E.: s.o., S. 103

2) Rümman, A.: s.o., S. 285

3) Vgl.: z.B. Rümman, A.: s.o., S. 285/286 oder Horn, P.: s.o., S. 80/81

4) Vgl.: Kruse, W.: s.o., S. 144/145

leien und waren nicht zur Veröffentlichung bestimmt.¹⁾
Erst auf Drängen seiner Freunde (u.a. auch Goethe) erschien 1833 sein erstes Album "Monsieur Jabot" in lithographischer Auflage. Der "Jabot" wurde in Frankreich so populär, daß ein neues Genre von Bilderbüchern, "Jabota" genannt, entstand. 1846 veröffentlichte der Verleger Kessmann in Genf sechs Geschichten von Töpffer mit französischen und deutschen Untertiteln, Theodor Vischer schrieb die Einleitung. Damit wurden Töpffer und sein "Monsieur Jabot" auch in Deutschland bekannt. "Töpffers Hefte waren damals in Deutschland sehr beliebt, besonders sein 'Mr. Jabot' fand in der deutschen Ausgabe große Verbreitung."²⁾

Töpffers fortlaufende Bildererzählung mit begleitendem Text haben ihre formale Tradition in den graphischen Zyklen William Hogarths um 1750. Durch seinen Vater war Töpffer mit den Bilderfolgen Hogarths und den Karikaturen Rowlandsons bekannt geworden, aber "So sehr er Hogarth, dessen Bilderfolgen er gern als Rechtfertigung des eigenen Werkes vor den Kritikern anführte, als tie-

¹⁾ Diese und alle weiteren Angaben dieses Abschnitts über Töpffer, auch Zitate, wenn nicht anders angegeben, aus Nachwort (Bd. I) und Vorwort (Bd. II) von Anne Gabrisch. In: Rodolphe Töpffer. Komische Bilderromane. Verlag F.A. Herbig. - o.O., o.J. (1967), (ohne Seitennumerierung)

²⁾ Rilmann, A.: s.o., S. 286

fen und praktischen Moralisten bewunderte, so wenig war er selbst erklärter Moralist."

Außer der formalen Übernahme der fortlaufenden Bildererzählung hat Töpffer mit der Kunst Hogarths nichts gemein. Hogarth war zwar auch durch die italienische Portraitkarikatur beeinflusst, setzte aber vor allem die Tradition der niederländischen Spottbilder des 16. Jahrhunderts fort.¹⁾ Stilmittel der Karikatur und auch Stilmittel der Graphiken Töpffers, wie physiognomische Verzerrungen einzelner Personen und Beschränkungen auf das Charakteristische, benutzt gerade Hogarth nicht. Hogarth deformiert im übertragenen Sinn. Er zeigt Situationen, in denen das Verhalten der dargestellten Personen zueinander oder zu ihrer Umwelt verzerrt ist. Dabei greift er ohne Rücksicht die bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse an.

Trotz ihrer beißenden Kritik lassen sich Hogarths Bildersyklen nicht als Karikaturen im eigentlichen Sinn bezeichnen, weil Hogarths Arbeiten erzählerisch, detailreich und stilistisch der Kunst des Rokoko verhaftet sind. Hahn spricht in diesem Zusammenhang von Satiren im Gegensatz

¹⁾ Vgl.: Katalog: Ladies, Lords und Lumpenpack. Englische Karikaturen 1780-1830, aus der Sammlung Boeddinghaus. (Hrsg.: Kunstgeschichtliches Seminar der Universität Göttingen). - Göttingen 1975, S. 18

zu Karikaturen oder von literarischen Karikaturen im Gegensatz zu reinen Karikaturen.¹⁾

In Töpffers Graphiken ist das Verhältnis zwischen inhaltlicher Tendenz und Stilmitteln genau umgekehrt gelagert. Töpffer ist nur auf der formalen Ebene Karikaturist. Er verzerrt, deformiert und beschränkt seine Arbeiten auf die wesentlichen und charakteristischen Formen. Inhaltlich folgen seine Geschichten aber einer heiteren und gelösten Grundtendenz und schließen alle mit einem versöhnlichen Ende.

Wenn man Hogarth als literarischen Karikaturisten bezeichnen will, so müßte man Töpffer einen karikierenden Literaten nennen. Dies entspricht auch Töpffers Selbstverständnis; er nannte seine Arbeiten "Literatur im Bilde".

Weder Töpffers Graphiken noch Schröders "Piepmeyer" sind Karikaturen im eigentlichen Sinn. Schröder hat zwar die Absicht, die Unfähigkeit des Parlaments und seiner Mitglieder aufzuzeigen, auch benutzt er Verzeichnung und Abstraktion als Stilmittel der Karikatur, doch fehlt ihm ebenso wie Töpffer die Härte, das Verletzende und die Absicht, einen Gegner anzugreifen und vernichtend zu schlagen. Den

1)
Vgl.: Hahn, Franziska: Johann Heinrich Ramberg als Karikaturist und Satiriker. Phil. Diss. - Bonn 1961, S. 13-22

humorvollen Ton seiner früheren Graphiken behält Schrödter auch im "Piepmeyer", auch auf der Grundlage einer politischen Thematik, bei.

Neben der äußeren Form des Bilderromans hat Schrödter inhaltliche und formale Einzelelemente von Töpffer übernommen. Schrödter und Töpffer umrahmen die einzelnen Szenen eines Blattes jeweils durch ungerade, mit der Hand gezogene Linien. Beide Künstler haben die Absicht, "dilettantisch" zu wirken und flüchtig zu skizzieren.¹⁾

Außerdem übernimmt Schrödter das Strukturelement der Romane Töpffers, das darin besteht, eine für die Erzählung charakteristische Szene mehrmals innerhalb der Geschichte zu wiederholen: Jabot "Setzt sich in Positur", Monsieur Vieux Bois "Wechselt das Hemd", und Piepmeyer beschließt mehrmals "Etwas mehr nach rechts (bzw. links)

Abb. 89 zu rücken". Piepmeyer und Jabot leben ganz und gar durch ihre Eigenliebe und ihr Geltungsbedürfnis und sind davon erfüllt - jeder auf seine Art und Weise -, gesellschaftlich aufsteigen zu wollen. Sie unterziehen sich beide

¹⁾ Kruse, W.: s.o., S. 145: "Seine graphische Aufgabe nun, schrieb der Meister (Schrödter)⁺⁾ , wolle er lösen 'in einer Weise, als würde sie von einem obskuren Dilettanten mit der Feder gezeichnet'." Gabrisch, A.: s.o.: "Der Zeichner Töpffer fühlte sich als 'Dilettant' ...".

⁺⁾ d. Verf.

"selbstbewußten rhetorischen Exerzitien"¹⁾ und zeigen

Abb. 90/91 dabei auch formal ähnliche Posen und Bewegungen.

Töpffer wie Schrödter drücken durch ihre Bilderromane eine scharfe Beobachtungsgabe für das Charakteristische von Menschen und Situationen aus. Ihr bewußter "Dilettantismus" führt zu Deformation und Betonung des Typischen und damit zu Formmitteln der Karikatur. Trotzdem wirken Schrödters Arbeiten im Vergleich zu Töpffers Zeichnungen konventioneller, weil sie meist nicht - wie bei Töpffer - flüchtig, umrißhaft skizziert, sondern

Abb. 92 durchaus plastisch durchgestaltet sind (z.B. Blatt 45).

Nach Glaser steht die "deutsche Karikatur des Jahres 1848" unter dem Zeichen Töpffers und seiner Bilderromane.²⁾ Über Schrödters "Piepmeyer" ist auch Theodor Hosemanns "Herr Fischer als Deputierter zur preußischen Nationalversammlung" (1848) von Töpffers Arbeiten abhängig.³⁾ Daneben, und dieser Ansicht schließen sich Kruse, Hütt und Gabrisch an⁴⁾, weist Glaser auf die Verwandtschaft Töpffers und Schrödters mit Wilhelm Busch hin.

¹⁾ Vgl.: Gabrisch, A.: s.o.

²⁾ Glaser, Curt: Die Graphik der Neuzeit, vom Anfang des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart. - Berlin 1923, S. 172

³⁾ Vgl.: Gabrisch, A.: s.o.

⁴⁾ Vgl.: Kruse, W.: s.o., S. 144; Hütt, W.: "Die Düsseldorfer Malerschule" (s.o.), S. 116 und Gabrisch, A.: s.o.

Die komische Graphik der Düsseldorfer Künstler in den Revolutionsjahren 1848/49, wie z.B. Schrödters "Piepmeyer", aber auch die Graphiken der "Düsseldorfer Monatshefte" (ab 1847), die nachfolgend als weiteres Werk der Düsseldorfer Künstlerschaft betrachtet werden sollen, machen deutlich, daß diese Arbeiten weder inhaltlich noch formal mit den Karikaturen eines Honoré Daumiers zu vergleichen sind, die in den Jahren nach der Julirevolution von 1830 entstanden.

Daumier ist innerhalb der Geschichte der Karikatur der erste Künstler, der die beiden Wurzeln der Karikatur, die italienische physiognomische Karikatur und die niederländische satirische Genretradition, verbindet.¹⁾

Er verzerrt menschliche Physiognomie in gleichem Maße wie zwischenmenschliche Beziehungen. Dabei sind seine Karikaturen oft unheimlich und von visionärem Charakter.

Verzeichnen und deformieren die französischen Graphiker im Anschluß an Daumier häufig bis zum Grotesken, so sind die Düsseldorfer Künstler selten bereit, bis zur letzten Konsequenz verspottend zu karikieren. Ihre formalen Ausdrucksmittel bleiben in der Regel im Rahmen des Naturalistischen oder weichen aus ins Spielerisch-Märchenhafte.

¹⁾Vgl.: Katalog, "Ladies ...", 1975, (s.o.), S. 20

Wenn sie jedoch Stilmittel der Karikatur benutzen, so werden sie doch äußerst selten mit der Absicht verbunden, eine Person oder einen Zustand direkt anzugreifen und lächerlich zu machen. Geht es der französischen Karikatur der Jahre 1830-1835 darum, den politischen Gegner bloßzustellen und zu vernichten, so sind die Düsseldorfer Künstler generell bemüht, nicht direkt Stellung zu nehmen, tolerant zu sein und keinen zu verletzen.

Die Düsseldorfer Graphiken um 1848 sind inhaltlich wie formal abgeschwächte Karikaturen. Die meisten dieser Arbeiten könnte man besser als humoristische Zeichnungen mit aktuellem Inhalt bezeichnen.

4.3. Die "Düsseldorfer Monathefte"¹⁾

4.3.1. Ihre Position im Kreis der illustrierten und satirischen Zeitschriften

Neben Zeitungen und rein wissenschaftlichen Zeitschriften entwickelte sich in Deutschland seit den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts allmählich die populäre und pe-

¹⁾ Vgl.: S. 7, Anm. 2

riodisch erscheinende illustrierte Zeitschrift.¹⁾

Den Anfang machte dabei das Leipziger "Pfennigmagazin", das 1833 in der Nachfolge des englischen "Penny-Magazine" (ab 1830) entstand. Diesem reich bebilderten Blatt, das sich vorwiegend mit Mode, Hofklatsch und Reiseberichten beschäftigte, folgte 1843 die "Leipziger Illustrierte", die etwas anspruchsvoller und aufwendiger in Papier und Druck war.²⁾

Obgleich Bilder und Zeichnungen nicht der Zensur unterlagen, ließ Friedrich Wilhelm IV. 1842 "die Bildfreiheit verkünden".³⁾ Möglicherweise als Reaktion auf diesen Erlaß erschien 1843 in Mainz die "Narhalla", die erste deutsche "Karikaturenzeitung".⁴⁾ 1844 wurden die Münchner "Fliegenden Blätter" gegründet⁵⁾,

1) Nach einem Vortrag von Helmut Lang innerhalb des Colloquiums: "Die Buchillustration im 18. Jahrhundert", Okt. 1978, veranstaltet von der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert, Gesamthochschule Wuppertal, Universität Münster

2) Vgl.: Schmid Noerr, Heidegert: Die illustrierte Presse. In: Kunst der bürgerlichen Revolution, 1848/49. Ausstellungskatalog der Neuen Gesellschaft für bildende Kunst. - Berlin 1973, S. 151/152

3) Schmid Noerr, H.: s.o., S. 154

4) Schmid Noerr, H.: s.o., S. 154

5) Vgl.: Fuchs, Eduard: 1848 in der Karikatur. - München 1912, S. 22

1847 folgten die "Leuchtkugeln"¹⁾ und in Düsseldorf die "Düsseldorfer Monathefte".

Die Märzrevolution des Jahres 1848 und die Beseitigung der Zensur führten zu einer Aktualisierung und Politisierung der bestehenden Zeitschriften und vor allem zu einem sprunghaften Anstieg der Zahl neuer Publikationen. "Jede größere deutsche Stadt, in deren Mauern sich ein regeres politisches Leben abspielte", verfügte in den Jahren 1848/49 über ein "politisches Witzblatt".²⁾

Verständlich wird dieser Aufschwung der neuen Medien, wenn man bedenkt, welchen scharfen Bedingungen die Veröffentlichungen in Wort und Bild nach den Bundestagsbeschlüssen von 1835 bis 1848 unterlagen. Schmidt Noerr erwähnt, daß nach diesen Bestimmungen sogar Grabin-schriften den Zensoren vorgelegt werden mußten und der Gebrauch der Wörter Freiheit, Volk und Tyrannei verboten war.³⁾

Die Fülle von satirischen Zeitschriften, die um 1848 in Deutschland entstand, läßt sich in gewisser Weise

¹⁾ Vgl.: Fuchs, E.: s.o., S. 18

²⁾ Fuchs, Eduard: Die Karikatur der europäischen Völker. - Berlin o.J., Bd. II (1903), S. 82
Vgl. auch: Fuchs, E.: "1848 ..." (s.o.), S. 18

³⁾ Vgl.: Schmid Noerr, H.: s.o., S. 154

mit dem "Karikaturenfieber"¹⁾ Frankreichs der Jahre 1830-35 vergleichen. Die bekanntesten Zeitschriften dieser Periode sind die im Jahr der Julirevolution (1830) zum ersten Mal erscheinende, von Charles Philipon redigierte Wochenzeitschrift "La Caricature" und die ab 1832 von denselben Mitarbeitern und ebenfalls unter der Leitung Philipons täglich erscheinende Zeitschrift "Le Charivari".²⁾

Daß die Begründer und Mitarbeiter der deutschen Presse um 1848 diese französischen Blätter kannten und sich zum Teil als Nachfolger dieser Publikationen verstanden, ist weitgehend nur durch formale Übernahmen zu belegen. So läßt sich z.B. an dem Namen "Berliner Charivari" das französische Vorbild ablesen. Auch die lithographischen Beilagen der "Düsseldorfer Monatshefte" wurden vielleicht in Anlehnung an die in Deutschland für Zeitschriften noch ungebräuchliche, in Frankreich aber übliche graphische Technik geschaffen.³⁾ Daneben findet man in den "Monatsheften", wie noch zu zeigen ist,

1) Schmid Noerr, H.: s.o., S. 154

2) Vgl.: Balzer, W.: s.o., S. 20 u. 29

3) Vgl.: Riha, Karl: Die "Düsseldorfer Monatshefte" im Kontext der europäischen und deutschen Karikatur. In: Düsseldorfer Monatshefte, 1. und 2. Jahrgang. Schwann-Verlag. - Düsseldorf 1979, S. 471 (Vgl.: S. 212, Anm. 2)

einige wenige motivische Übernahmen und Beeinflussungen durch französische Karikaturen der Jahre 1830-35.¹⁾

Trotz dieser Beziehungen und obgleich die deutschen Blätter von 1848/49 unter ähnlichen Bedingungen wie die französischen Zeitschriften der Jahre 1830-35 entstanden, läßt sich, allgemein betrachtet, die deutsche satirische Presse nicht mit der französischen vergleichen. Die französischen Zeitschriften sind revolutionäre Kampfblätter, die sich nicht von eventuellen Gegenmaßnahmen der Obrigkeit abschrecken lassen und keinen noch so bissigen Angriff gegen die Regierung und die bestehenden Verhältnisse scheuen. Obgleich in den Jahren 1830-35 offiziell die Pressefreiheit in Frankreich herrschte, hatten sich "Le Charivari" und "La Caricature" innerhalb eines Jahres in 45 Prozessen zu verteidigen. Außerdem mußten sie die Hälfte ihrer Einnahmen für Geldstrafen und Prozeßkosten aufwenden.²⁾ Der deutschen illustrierten Presse fehlt ein solcher Kampfgeist. Selbst von den "Düsseldorfer Monatsheften", die Schmidt Noerr in eine "politisch schärfer bestimmte Kategorie einordnet,³⁾ sind ähnliche Gefechte und Auseinandersetzungen

1) Vgl.: S. 253-264

2) Vgl.: Fuchs, E.: "Die Karikatur ..." (s.o.), Bd. I (1901), S. 346

3) Schmid Noerr, H.: s.o., S. 154

gen aus den Jahren 1848 und 1849 nicht bekannt. Durch den Artikel Koszyks gewinnt man sogar den Eindruck, die "Monathefte" seien von vornherein jeder Konfrontation aus dem Weg gegangen.¹⁾

Bevor man jedoch ein abwertendes Urteil über die deutsche Satire und Karikatur der 48/49er Jahre fällt, muß man sich folgendes vergegenwärtigen: In Frankreich hatten die freiheitlichen Bestrebungen 1789 mit der französischen Revolution eingesetzt und 1830 gewissermaßen schon eine Tradition. In Deutschland dagegen setzte erst 1848 die Umgestaltung der bestehenden Gesellschaftsordnung allmählich ein. Die Beiträge der satirischen Zeitschriften nach der Märzrevolution sind also in erster Linie als Ausdruck sich ankündigender gesellschaftlicher Veränderungen zu deuten. Sie dienen nicht dem Zweck, die bestehende Ordnung zu stürzen, stellen sich nicht in den Dienst einer bestimmten politischen Richtung, sondern weisen nur darauf hin, daß nun in Deutschland ein Ansatz einer revolutionären Gesinnung vorhanden ist.²⁾

Außerdem waren die deutschen satirischen Zeitschriften in der Regel Lokalblättchen, denen der "großstädtische Hin-

1) Vgl.: Koszyk, Kurt: Die "Düsseldorfer Monathefte" zwischen Revolution und Reaktion. In: Düsseldorfer Jahrbuch, Bd. 51. - Düsseldorf o.J. (1963)

2) Vgl.: Riha, K.: s.o., S. 478

tergrund"¹⁾ fehlte. "Le Charivari" und "La Caricature" erschienen dagegen in Paris, einer Stadt, in der sich das ganze kulturelle und politische Leben Frankreichs konzentrierte.

Der dritte wesentliche Unterschied zwischen der französischen und deutschen Presse ergibt sich aus der Periodizität der Blätter. Während die deutschen Zeitschriften allenfalls wöchentlich erschienen, kam z.B. "Le Charivari" täglich heraus und konnte insofern direkt auf aktuelle Ereignisse eingehen. Auch war es den Mitarbeitern dieser Zeitschriften durch die große Zahl der Aufträge möglich, ausschließlich für Karikatur und Satire zu arbeiten. Die deutschen Zeichner dagegen konnten allein von ihren in Zeitschriften erscheinenden Publikationen nicht leben. "Für einen 'deutschen Daumier' fehlte also bereits die ökonomische Voraussetzung".²⁾

Die "Düsseldorfer Monatshefte"³⁾ erschienen von 1847 bis

1) Riha, K.: s.o., S. 478

2) Riha, K.: s.o., S. 478

3) In der Literatur, sogar in den dort zitierten, zeitgenössischen Quellen, wird stets der Name "Düsseldorfer Monatshefte" benutzt. Im Titel der Zeitschrift ist jedoch das Genitiv-S nicht vorhanden.

1861¹⁾ und wurden bis 1858 von Arnz & Comp. in Düsseldorf verlegt.²⁾ Die ersten Jahrgänge (bis 1850), die für die humoristische Graphik von Bedeutung sind, werden im allgemeinen in drei Bänden zusammengefaßt: Bd. I 1847/48, Bd. II 1848/49, Bd. III 1849/50.³⁾ "Die ersten Bände gehören zum Besten, was die Satire der Zeit hervorgebracht hat, und auch im Abbildungsmaterial stehen sie auf durchaus künstlerischer Höhe. Die letzten Bände sind nach beiden Seiten nicht so erfreulich."⁴⁾

In den ersten Erscheinungsjahren (1847/48) erreichen die "Monathefte" "die für die damaligen Verhältnisse

1) Ab 1860 erschienen die Hefte als "Neue Folge". Der Jahrgang 1860, Bd. 13, ist identisch mit dem "Düsseldorfer Künstler-Album", Jg. 10, Verlag Levy Elkan, red. Müller von Königswinter. Rudolph weist darauf hin, daß die Hefte von 1861 nirgends auffindbar sind. Vgl.: Rudolph, Gerhard: Die "Düsseldorfer Monathefte" in der Geschichte der Düsseldorfer Kunst. In: Düsseldorfer Monathefte, 1. und 2. Jahrgang. Schwann-Verlag. - Düsseldorf 1979, S. 485, Anm. 25 (Vgl.: Anm. 2)

2) Die ersten beiden Jahrgänge der "Düsseldorfer Monathefte" werden als Reprint im Herbst 1979 vom Schwann-Verlag, Düsseldorf, herausgegeben. Das Nachwort dieser Ausgabe von Karl Riha und Gerhard Rudolph konnte schon berücksichtigt werden.

3) Die Numerierung der Seiten ist je nach Ausgabe verwirrend. Bd. I und Bd. II sind fortlaufend durchnummeriert. Bd. III beginnt wieder mit Seite 1. Die Hefte der Bände I u. II erschienen ohne Jahrgangsbezeichnung. Vgl.: Hütt, W.: "Die Düsseldorfer Malerschule" (s.o.), S. 159 Anm. 176

4) Horn, P.: s.o., S. 93

erstaunliche Zahl von fünftausend Abonnenten".¹⁾ Schon 1850 gehen aber die Abonnements zurück und sinken 1854 auf sechshundert. An diesem raschen Absinken des Publikumerfolges läßt sich der Qualitätsabfall der Hefte ablesen, deren Witze der letzten Jahrgänge "kaum noch die Lachmuskeln zu reizen"²⁾ vermögen.

Gegründet wurden die "Düsseldorfer Monathefte" von Lorenz Clasen, einem Maler und Schüler der Düsseldorfer Akademie, der auch die ersten drei Bände der Zeitschrift redigierte. Außer Clasen selbst beteiligte sich ein großer Kreis von Düsseldorfer Malern an dem Unternehmen. Demnach müssen auch die "Düsseldorfer Monathefte" wie die Reinickschen "Lieder eines Malers" (1837) und deren Folgebände (1843 und 1844/45) als Gemeinschaftswerk der Düsseldorfer Künstlerschaft angesehen werden.

Dem Anliegen und Anspruch der Zeitschrift entsprechend besteht der Kreis ihrer Mitarbeiter vorwiegend aus den Düsseldorfer Künstlern, die auch schon vor 1847 humoristische Graphiken zeichneten. Durch die Anzahl seiner Arbeiten tritt aus dieser Gruppe besonders Henry Ritter hervor. Grundsätzlich stand die Mitarbeit an den "Düssel-

¹⁾ Rudolph, G.: "Die 'Düsseldorfer Monathefte' ..." (s.o.), S. 484

²⁾ Horn, P.: s.o., S. 93

dorfer Monatheften" aber jedem Künstler offen und war selbst nicht streng auf Düsseldorfer Künstler beschränkt.¹⁾ Auch vergrößerte sich das beteiligte Team mit zunehmenden Jahrgängen.

In der Regel hatten die Künstler die Texte zu ihren Bildern selbst zu liefern.²⁾ Erzählungen und Gedichte tragen jedoch häufig eine andere Signatur als die des Illustrators. Ist aber nicht ausdrücklich der Autor des Textes angegeben, kann man davon ausgehen, daß ihn der illustrierende Künstler selbst verfaßt hat.

Neben Graphiken zu Gedichten, Erzählungen und kurzen Abhandlungen findet man in den "Monatheften" Bildergeschichten und vor allem Einzelbilder und -tafeln, die nur mit wenigen Textzeilen versehen sind. Schon die Anzahl der Gestaltungsmöglichkeiten von Wort und Bild gibt Aufschluß darüber, daß sich die "Düsseldorfer Monathefte" - obgleich sie in die Reihe der Gemeinschaftsunternehmen der Düsseldorfer Künstlerschaft einzuordnen sind - wesentlich von den vorherigen und folgenden Werken dieser Art unterscheiden.³⁾

Die "Lieder und Bilder" und die "Künstler-Alben" (ab

1) Vgl.: Horn, P.: s.o., S. 92

2) Vgl.: Horn, P.: s.o., S. 92

3) Dies bezieht sich nur auf die ersten Jahrgänge der "Monathefte". Vgl.: S. 212, Anm. 1

1851) weisen nicht diese Variationsbreite der formalen Gestaltung von Text und Bild auf. Sie sind Gedichtbände und der Poesie in Wort und Bild (also der Arabeske) oder der Poesie und der bildenden Kunst gewidmet. Außerdem beschränken sich diese Werke nicht wie die "Monathefte" ausdrücklich auf humorvolle Beiträge. Und schließlich haben sie im Unterschied zu den "Monatheften" in der Regel keine aktuelle Bedeutung, sondern enthalten Arbeiten von beständigerer Aussage. Ein weiteres Unterscheidungsmerkmal ergibt sich aus der Erscheinungsform der "Düsseldorfer Monathefte". Als illustrierte Zeitschrift spricht dies Gemeinschaftsunternehmen der Düsseldorfer Künstlerschaft einen besonders großen und vielfältigen Publikumskreis an.

Jede Publikation unter zwanzig Bogen Text unterlag in den Jahren vor 1848 und nach 1849 der Konzessionspflicht, jede monatlich erscheinende Zeitschrift der Vorzensur.¹⁾ Trotz dieser Bestimmungen fielen die "Düsseldorfer Monathefte" erst ab 1854 der Schere der Zensoren zum Opfer.²⁾ Im Erscheinungsjahr 1847 und nach 1849 entgingen sie der Zensur, indem sie sich einmal als Kunstblatt, einmal als in zwanglosen Abständen erscheinende Zeit-

¹⁾ Vgl.: Koszyk, K.: s.o., S. 199

²⁾ Vgl.: Koszyk, K.: s.o., S. 208

schrift deklarierten und so die Lücken der Gesetzgebung geschickt ausnutzten.¹⁾

Ein bei Horn erwähnter Prospekt²⁾ und ein Plakat mit der Subskriptionsankündigung für 1851³⁾ lassen aber über die Periodizität der Hefte keinen Zweifel. Jeden Monat erschienen zwei oder mehrere Bogen Text mit Holzschnittillustrationen und drei bis vier Originallithographien in Tondruck.

Man könnte vermuten, daß die Beiträge der Bände I (1847/48) und III (1849/50), in denen betont wird, daß die "Düsseldorfer Monathefte" allein dem Humor gewidmet sind und keinen verletzen oder kränken wollen, ebenfalls aus Furcht vor der Zensur und aus taktischen Gründen verfaßt und veröffentlicht wurden. "Man mußte zum Zeitpunkt der Zeitschriftengründung Rücksicht nehmen auf die Zensur, die das neue Publikumsorgan argwöhnisch beobachtete", bemerkt Rudolph in diesem Zusammenhang.⁴⁾ Meiner Ansicht nach sind die erwähnten Beiträge aber keineswegs Ausdruck einer geschickten Strategie, son-

1) Vgl.: Koszyk, K.: s.o., S. 206

2) Vgl.: Horn, P.: s.o., S. 92

3) Vgl.: S. 225

4) Rudolph, G.: "Die 'Düsseldorfer Monathefte' ...", (s.o.), S. 483

dem sollen das Programm der Zeitschrift deutlich machen.

Abb. 93 Sonderlands Gedicht "Zueignung", das den I. Band der "Düsseldorfer Monathefte" einleitet, charakterisiert die neuerschienene Zeitschrift als neugeborenes Knäblein "gar freundlichen Sinnes", das bestrebt ist, "Euch nur zu erfreu'n", und dem es nicht einfällt, "Jemand zu kränken". Die illustrierende Zeichnung, die den Rand des Satzspiegels einnimmt, greift dieses Bild der Verse auf. In schmückenden Weinranken erscheint links oben das "Knäblein", das in seiner Wiege kniend schreibt oder zeichnet und mit der Linken einzelne Blätter wegwirft und herunterflattern läßt.

Das harmlose Wesen der "Monathefte", das Sonderland hier durch Wort und Bild zum Ausdruck bringt, wird ergänzend hervorgehoben und betont durch einen Weinpokal mit tanzenden und spielenden Weingeistern, der unterhalb der Wiege in das Rankwerk eingeschlossen ist. Die Darstellung ruft somit eine Stimmung unschuldig heiterer Weinseligkeit hervor und kennzeichnet dadurch das Wesen der Zeitschrift als gutmütig, freundlich und ihre Witze als frei von jeder hintergründigen Absicht oder Börsartigkeit.

Im weiteren Verlauf des I. Bandes (S. 25/26) wird unter dem Titel "Dramatische Fragmente" erneut auf die Grund-

sätze der "Monathefte" eingegangen. Dabei verschärft sich - im Vergleich zu Sonderlands "Zueignung" - der Ton des Textes. Die wiederum personifizierten "Monathefte" stellen sich in einem Monolog die Fragen: "Wer sind wir? - Was sind wir?" Dabei zeigt sich, daß sie die Absicht verfolgen, Ungerechtigkeiten aufzudecken und ganz bestimmte Personengruppen bloßzustellen. Adel, Geldadel und Militär und alle "Hallunken, die da unter Krumm-Dumm und Schummelmacher leben", sollen nicht ungestraft einer "milden Züchtigung" entgehen.

Im anschließenden Dialog mit dem "Subsribentensammler" werden die Ausflüchte und Absagen derjenigen aufgezählt, die die "Monathefte" ablehnen und ihren Humor nicht verstehen. Unter diesen "Bornirten" ist ein Bankier, der auf den Hinweis, an den "Monatheften" seien die ersten Künstler beteiligt, erwidert: "Ei, was gehen mich die ersten Künstler an! Ich habe in meinem Leben nichts angesehen als Frucht- und Geldsäcke ...!" Die "Monathefte" sind über diesen "haarsträubenden Profanisten" erbost und wollen sich an ihm rächen. Doch bevor sie dies tun, erinnern sie sich an ihre anfängliche Zielsetzung, die im Gedicht Sonderlands zum Ausdruck kam. Sie bitten den Mond: "Sänftige Du meinen Zorn, daß ich nicht zu hitzig bin!"

den Bankier "von der Rückseite dem Publikum zur Schau". Mit den Händen unter seinen Rockschoßen und rauchend betrachtet der Geschäftsmann das Einmaleins, als stände er vor einem Gemälde in einer Galerie. Diese Zeichnung macht sich über den Bankier lustig, sie kann aber keineswegs als verletzend oder bössartig angesehen werden. Der anfänglich zugespitzte scharfe Ton des Textes wird durch diese Graphik abgeschwächt, gemildert. Es wird deutlich, daß die "Düsseldorfer Monatshefte" zwar Mißstände aufdecken möchten, trotzdem aber nicht verurteilen, nicht bestrafen wollen.

Das Vorwort des III. Bandes von Lorenz Clasen ist eine Verteidigungsschrift für den Humor. Clasen geht es hier nicht um den "kleinen Humor"¹⁾, den augenblicklichen Gemütszustand, der als fröhlich, heiter, unbeschwert zu charakterisieren ist, sondern um den Humor als Lebenseinstellung und Lebenshilfe. Dabei betont Clasen die tröstende Wirkung des Humors: "Wissen wir uns den Humor im Leben zu erhalten, so haben wir uns alles erhalten, denn er bedingt einen gewissen Muth und eine gewisse Freiheit der Anschauung." "Je mehr uns der Ernst des Lebens anfaßt, desto mehr es unserer Erholung dient, die Erscheinungen des Lebens von Zeit zu Zeit einmal

¹⁾ Vgl.: Höffding, H.: s.o., § 1-11

von einer anderen als der gewöhnlichen Seite zu betrachten."

Abb. 95 Wilhelm Camphausen faßt schließlich durch seine Arabeske "Poesie, Satyre, Scherz" (Bd. III, S. 3) das Selbstverständnis der Düsseldorfer Künstler und Mitarbeiter der "Monathefte" noch einmal zusammen. Rechts in einer Rosen - links in einer Weinranke sitzen Musikant und Maler und blicken auf die zu ihren Füßen liegende Weltkugel, auf der alle Stände des Volkes und, stellvertretend für den technischen Fortschritt, Eisenbahn und Dampfschiff zu sehen sind. In der Mitte des unteren Bildrandes sind Palette und Pinsel und verschiedene Schriftrollen, mit den Namen berühmter Dichter bedruckt, in das Rankwerk integriert. Rechts daneben schreibt ein Teufelchen mit Ätzwasser¹⁾ die Monathefte. Am unteren Bildrand werden also die Künste Malerei, Musik und Dichtung vereinigt. Die "Monathefte" fügen sich in diesen Kreis ein. Über den Versen am oberen Bildrand erscheint die im Gedicht erwähnte "Ruthe, die da bessert ohne Haß", gebunden von Scherz und Satire. Auf der Rute, in der Mitte des oberen Bildrandes sitzend, überstrahlt der Genius der Poesie die gesamte Komposition.

¹⁾ Diese Tinte aus Ätzwasser läßt sich als Hinweis auf die Technik der lithographierten Tafeln, die in den "Monatheften" erscheinen, interpretieren, kann aber auch u.U. als Hinweis auf den teilweise ätzenden und beißenden Witz der "Monathefte" aufgefaßt werden.

Formal durch die Arabeske, inhaltlich durch Sinnbild und Personifikation stellt Camphausen auf diesem Blatt eine Rangordnung von Begriffen dar und bestimmt den Platz, den die "Monathefte" in dieser Hierarchie einnehmen. Die "Monathefte" stehen im Dienst der Künste, aber auch im Dienst des Humors, der Einfluß auf Malerei, Dichtung und Musik ausübt und ihre Weltsicht bestimmt. Vereinigt werden Humor und Kunst jedoch durch die Poesie, die die Spitze dieser Rangordnung einnimmt. Poesie, Humor und die Künste befinden sich außerhalb der Welt, in einem höheren Bereich. Auch die Künstler blicken von einer höheren Ebene aus auf die Welt herab. Dies erinnert an die Ausführungen Lützelers, in denen er den Humoristen charakterisiert und dessen LebensEinstellung von der des Karikaturisten abgrenzt: Der Humorist ist nicht aktiv, er will nicht vernichten, sondern "betrachtet heiter, im Abstand, die Welt".¹⁾

Die Verse, die das Bild einschließt, weisen darauf hin, daß der Humor auch erzieherischen Wert haben kann: "Die Welt bedarf zwar nicht der blut'gen Knute, doch wohl mitunter noch der Zucht der Ruthe, der Ruthe, die da bessert ohne Haß." Die letztendliche Absicht des Humors

¹⁾ Lützeler, Heinrich: Über den Humor. - Zürich 1966, S. 51 bzw. vgl.: S. 50/51

ist jedoch: "Nur hin und wieder etwas kitzeln und am Ende - doch nur witzeln."

Es scheint mir äußerst fraglich, die angeführten Beiträge allein als vorsorgliche Gegenmaßnahmen gegenüber der Zensur zu verstehen. Obgleich im II. Band der Hefte, der die Jahrgänge der zensurfreien Periode von 1848/49 enthält, eine vergleichbare Arbeit fehlt, läßt sich daraus noch nicht schließen, die "Monathefte" hätten sich während der bestehenden Zensur einen bewußt harmlosen Anstrich gegeben. Meiner Ansicht nach beweisen die erwähnten Beispiele, daß die "Düsseldorfer Monathefte" sich als ausdrücklich dem Humor gewidmete Zeitschrift verstehen und daß ihre Mitarbeiter, auch wenn sie sich mit aktuellen Ereignissen auseinandersetzen, es vermeiden wollen, Partei zu ergreifen.

Feste Grenzen zwischen humorvollen Texten und Zeichnungen und verletzender Satire und Karikatur kann man nicht ziehen. Besonders in Beiträgen mit politischem Hintergrund muß die Komik "fast unausbleiblich scharf und schneidend werden".¹⁾ So verschärft sich auch der Ton der "Düsseldorfer Monathefte" in den Jahren 1848/49 mit der wachsenden Zahl politischer und gesellschaftskritischer Arbeiten. Trotzdem läßt sich in diesen Jah-

¹⁾ Vischer, Friedrich Theodor: Kritische Gänge. (Hrsg.: Vischer, Robert). - München 1920-1922, Bd. 5, 2. Teil, S. 312

ren kein Gesinnungswandel der Zeitschrift feststellen, sondern nur eine geringfügige Verschiebung innerhalb ihrer erklärten Grundsätze. Das Prinzip der Harmlosigkeit und Toleranz, das Riha abwertend als "bürgerliches Raisonement" bezeichnet¹⁾, wird zwar nicht in allen Beiträgen aufrechterhalten, die Grundtendenz der Zeitschrift bleibt aber auch in den Jahren der Pressefreiheit bestehen und entspricht den von Anfang an gesetzten Zielen ihrer Mitarbeiter.

Die abhängig vom Erscheinungsjahr leicht veränderte Grundstimmung läßt sich besonders am Inhalt der Texte und am jeweils beteiligten Künstlerkreis ablesen. Dabei fällt auf, daß die Graphiken der "Monathefte" häufig die Schärfe der Texte abmildern und selten als Karikaturen zu bezeichnen sind. Neben den wenigen Zeichnungen, deren Absicht es ist anzugreifen, um zu vernichten, besteht der größte Teil der Beiträge in den Bänden I-III (1847-50) der "Düsseldorfer Monathefte" aus Arbeiten harmlos-heiterer Färbung.

Die "Monathefte" bilden in dieser Hinsicht keine Ausnahme innerhalb der illustrierten satirischen Presse Deutschlands. Es mag sein, daß sie sich in ihrer Grundeinstellung den Münchner "Fliegenden Blättern" anschlossen, die als

¹⁾ Riha, K.: s.O., S. 473

einzig größere illustrierte satirische Zeitschrift in Deutschland vor den "Düsseldorfer Monatheften" gegründet wurde.¹⁾

Auch die ersten fünf Bände dieser Zeitschrift (Jhg. 1845-47) bevorzugten humorvolle Beiträge in Wort und Bild und vermeiden die Karikatur. Dangl bezeichnet die "Fliegenden Blätter" als "Familienwitzblatt", das "lachend die Wahrheit sagen" will, "ohne die Mitmenschen mit scharfen Worten zurechtzuweisen", und grenzt sie ab vom "Tendenzwitzblatt".²⁾ In beiden Zeitschriften findet man die gleichen formalen Möglichkeiten der Beiträge, wie Erzählung, Bildergeschichte, Gedicht oder Einzelbild. Eine weitere Übereinstimmung der beiden Blätter kommt dadurch zustande, daß ihre Arbeiten jeweils - im Gegensatz zu anderen satirischen Zeitschriften dieser Zeit - von bildenden Künstlern geschaffen wurden. "Der große Werth der Düsseldorfer Monathefte bestand darin, daß ihre sämtlichen Beiträge, wie bei den Münchner Fliegenden Blättern, von wirklichen Künstlern herrührten ..."³⁾

1) Vielleicht ist auch die Beziehung zwischen der Künstlerschaft in München und Düsseldorf in diesem Zusammenhang wichtig, die über Cornelius herzustellen ist.

2) Dangl, Hans: Die Münchner Fliegenden Blätter als Spiegel ihrer Zeit. Phil. Diss. - München 1938, S. 46/47

3) Fuchs, E.: "1848 ..." (s.o.), S. 27

Die vielen signierten Arbeiten innerhalb der Hefte zeigen, daß die Künstler sich dieser Tatsache durchaus bewußt waren und daß sie die "Monathefte", obgleich sie in Form einer Zeitschrift erschienen, nicht als "Wegwerfartikel", sondern als ein Gemeinschaftswerk der Düsseldorfer Künstlerschaft verstanden. Besonders die lithographierten Tafeln hatten den Anspruch von "Kunstblättern". So heißt es auf dem Plakat Henry Ritters zur "Subskription der Monathefte" 1851¹⁾ ausdrücklich: "Alle 14 Tage erscheint eine halbe Lieferung bestehend aus zwei Kunstblättern in Tondruck und einem reich illustrierten Bogen Text."

4.3.2. Die Beiträge und die formalen Möglichkeiten ihrer Gestaltung

Wie schon mehrfach erwähnt, lassen sich die Graphiken der "Düsseldorfer Monathefte" der Bände I bis III (1847-50) ordnen in Gedichtillustrationen, Illustrationen zu Erzäh-

¹⁾ Ein Exemplar dieses Plakates befindet sich unter der Nummer 32 in der Kapsel 438 der UB Düsseldorf mit dem Titel: "Einzelblätter Düsseldorfer Künstler, vorwiegend aus Anlaß von Malkastenfesten entstanden". Der Schwann-Verlag Düsseldorf, der in diesem Jahr die "Düsseldorfer Monathefte" als Reprint herausgibt, wirbt für die Subskription dieser Ausgabe mit dem gleichen Plakat bei abgeänderter Aufschrift.

lungen oder Abhandlungen und Bildergeschichten. Dabei können die letzten beiden Gruppen verteilt auf mehrere Hefte als Folgen erscheinen, aber auch abgeschlossen innerhalb eines Heftes auftreten.¹⁾

Der vierte und umfangreichste Teil der graphischen Beiträge besteht aber aus Einzelbildern, die mit Dialogen und Aussprüchen versehen sind oder nur kurze Über- oder Unterschriften tragen. Diese Einzelbilder bestehen entweder, wie die übrigen Arbeiten, aus kleineren Holzschnitten und erscheinen auf den Textbögen der Zeitschrift oder treten als ganzseitige lithographierte Beilagen auf.

Mit Ausnahme zweier Arbeiten²⁾ sind diese Lithographien selbständig, d.h. vom übrigen Text inhaltlich unabhängig. Weil sie jedem Heft lose beigelegt waren, findet man die Tafeln, je nach Ausgabe der Bände, an unterschiedlichen Stellen eingeklebt. Manchmal sind sie zwischen den Heftseiten, manchmal am Schluß eines Bandes eingebunden. Dabei kommt es vor, daß Tafeln fehlen oder

¹⁾ Riha macht darauf aufmerksam, daß das Schema des "Fortsetzung folgt", mit dem die Leser in Spannung gehalten werden sollten, in den Jahren um 1845 generell in Mode kam. Vgl.: Riha, K.: S.O., S. 475

²⁾ Die Tafel "Idyllische Landschaft" gehört zum Gedicht "Zum stillen Vergnügen", das auf S. 20 des ersten Bands abgedruckt ist. Auch auf S. 81 dieses Bandes befindet sich unter der Überschrift des Gedichtes "Viel Durst" der Vermerk: "Zur gleichnamigen Lithographie von J.P. Hasenclever". Vgl.: S. 148

verschiedenen Bänden zugeteilt werden. Erst die Lithographien des III. Bandes weisen am oberen Rand Angaben auf, wodurch sich die Graphiken jeweils diesem Band und dem Heft, dem sie beilagen, zuordnen lassen.

4.3.2.1. Graphik, Gedicht und Erzählung

Die Beiträge der "Monathefte" machen deutlich, daß mit der Zuwendung der Düsseldorfer Künstler zu aktuellen Themen ein vorübergehendes Desinteresse an Gedicht und Lied eintritt. Nur wenige Mitarbeiter der "Monathefte" knüpfen an die Tradition der früheren Gemeinschaftswerke an, indem sie illustrierende Beiträge zu Gedichten liefern, die zumindest Elemente der humorvollen Arabeske enthalten. Vor allem Wilhelm Camphausen, dessen Vorliebe für die Arabeske und arabeskenhafte Gedichtillustration in früheren Gemeinschaftsunternehmen der Düsseldorfer Künstlerschaft kaum zu erkennen war, tritt nun innerhalb der "Monathefte" auf diesem Gebiet besonders hervor. Neben seiner Arabeske "Poesie, Satyre, Scherz", auf die schon näher eingegangen wurde, sind noch zwei weitere Arbeiten Camphausens erwähnenswert.

Seine Graphik zu einem Gedicht Wilhelm Casparys (Bd. I, S. 223)¹⁾ besteht aus einer zur arabeskenhaften Illustration ausgesponnenen Initiale, die sich links an den Gedichtzeilen vorbei herunterzieht und das Feld über dem Text ausfüllt. Das Gedicht ist eine Erklärung Casparys dafür, daß er eine Einladung nicht annehmen kann: "Mein Frack ist im Pfandhaus, mein Frack ist nicht hier", "Die Hose hängt traurig allein an der Wand."

Frack und Frackhose erhalten in Camphausens Illustration Gesichter und werden an Ranken aufgehängt. Schelmisch schaut die Hose zum Frack hinauf, der traurig den Blick erwidert.²⁾ Auf der über den Versen auslaufenden Ranke bekämpfen sich Einladungskarte und Pfandleihschein, die durch Kopf, Arme und Beine in kleine Gestalten verwandelt sind. Entsprechend der Gedichtzeile "Du Haus der Errettung, du bringst mir den Tod" ersticht der Pfandleihschein die Einladungskarte. In gewisser Weise wird man durch die menschlichen Züge,

1) Eine Vorzeichnung zu dieser Graphik befindet sich im Kupferstichkabinett des Kunstmuseums Düsseldorf unter der Inv.-Nr. 24/21. Es fällt auf, daß sich hier die Initiale auf die erste Zeile des Gedichtes und nicht auf den Titel der Melodie "Mein Herz ist im Hochland ..." bezieht.

2) Camphausen spricht der Hose also eine Casparys Versen widersprechende Gemütsstimmung zu.

die Hose und Jackett erhalten, und durch die Männchen, deren Körper aus Papierkarten bestehen, an die grotesken Gebilde in Sonderlands Arabesken erinnert.¹⁾

Camphausen formt aber keine unheimlichen Mischwesen aus Mensch und Ding. Die menschlichen und dinghaften Eigenschaften und Handlungen seiner Gestalten lassen sich immer noch trennen und verschmelzen nicht, wie bei Sonderland, zu einer undurchschaubaren Einheit. Insofern wirkt diese arabeskenhafte, illustrierende Initiale Camphausens keineswegs beklemmend, sondern humorvoll.

Formale Beziehungen zur traditionellen Arabeske erkennt man daran, daß die illustrierenden Elemente nicht isoliert im Rankwerk angeordnet sind, sondern direkt mit der Realitätsebene der Ranke verbunden werden: Die "Kartenmännchen" stehen auf der Ranke und halten sich an ihr fest, Frack und Frackhose sind an Ranken aufgehängt. Diese Beziehung und Verknüpfung von Rankwerk und Illustration ist schon aus den ersten Arabesken Schröders bekannt und wurde insbesondere von Sonderland weiterentwickelt.

Auch in der Illustration des Gedichtes "Die Mönche vom Johannisberg" von Alexander Kaufmann (Bd. III, S. 40)

¹⁾Vgl.: S. 92/93

Abb. 97 benutzt Camphausen die illustrierende Initiale. Im Buchstaben "V", der den Griff eines gewaltigen Pfropfenziehers verdeckt, sitzt einer der "Mönche vom Johannisberg" mit einem Weinglas in der linken Hand. Die Weinranken, die diese Darstellung umrahmen, schlingen sich um die Windungen des Pfropfenziehers und schließlich um die Weinflasche, in deren Korken der "Stöpselzug" steckt. Das Brevier, das die Mönche, wie aus dem Gedicht hervorgeht, vergeblich suchen und schließlich über dem Trinken vergessen, liegt, von Spinnweben bedeckt und von Mäusen angenagt, unter der Weinflasche.

Es fällt auf, daß Camphausen diese Initiale nicht nur, wie im vorigen Beispiel, auf den linken und oberen Rand des Satzspiegels beschränkt, sondern auch unter den Text eine kleine Zeichnung setzt und mit einem feinen Ornament aus Haarlinien die Komposition am rechten Rand zu schließen versucht. Obgleich die Zeilen des Gedichtes durch die Zeichnung eingerahmt sind, unterscheidet sich der strukturelle Aufbau dieser Arbeit von den frühen Rankwerkillustrationen. Im Gegensatz zu der achsenbezogenen Symmetrie der illustrierenden Arabesken ist hier das Textfeld auf die rechte Seite gerückt und der Schwerpunkt der Darstellung an den linken Rand des Blattes verschoben.

Diese Verteilung von Text und Bild erinnert an die Ar-

beiten Dürers zum Gebetbuch Maximilians I. Bei einem Vergleich der "Mönche vom Johannisberg" mit dem Blatt Abb. 98 42b (zum Psalm 44) erkennt man, daß nicht nur die Anordnung von Zeichnung und Text in diesen Arbeiten gleichartig ist, sondern auch die Ornamente am rechten Rand ähnlich gestaltet sind und jeweils in abschließende Schlingen auslaufen. Vielleicht lassen sich auch durch den Affen, der in beiden Zeichnungen auftaucht und dessen gerollter Schwanz sich in das Rankenornament einfügt, Beziehungen zwischen diesen Blättern aufzeigen.

Die mit den Jahrgängen der "Düsseldorfer Monathefte" kontinuierlich steigende Anzahl der Gedichte gibt einen Hinweis darauf, daß sich die Gemeinschaftswerke der Düsseldorfer Künstlerschaft wieder zu Gedichtbänden entwickeln. Auch die arabeskenhafte Gedichtillustration, die im II. Band der Monathefte selten auftaucht, wird im III. Band wieder häufiger aufgegriffen. Daneben läßt sich ebenfalls aufgrund der Themenwahl eine Rückbesinnung auf die älteren Gemeinschaftswerke feststellen.

Neben der Arabeske entlehnten Darstellungen versuchen die Mitarbeiter der "Düsseldorfer Monathefte" auch neue formale Möglichkeiten der Gedichtillustration. So illustriert z.B. Henry Ritter das Gedicht "Momente aus dem Leben einer Schauspielerin" (Bd. III, S. 25-31) mit ganzseitigen genrehaften Szenen, eine Gestaltungsmöglichkeit,

die in den Gedichtbänden der Düsseldorfer Künstler ab 1851 generell verwendet wird und die Arabeske endgültig ablöst.

Die Illustration komischer Erzählungen und Abhandlungen läßt sich auch innerhalb der "Düsseldorfer Monathefte" generell nicht als humorvoll bezeichnen. Wie die meisten Graphiken zu epischen Schriften, so greifen ebenso die Holzschnitte der "Monathefte" selten die Komik der Texte auf. In der Regel werden die Erzählungen der Hefte mit kleinen, in den Text eingestreuten Zeichnungen illustriert, die weitgehend an der vordergründigen Handlung der Schrift orientiert sind und bestimmte Textstellen betonen und veranschaulichen. Selten werden eigene Ideen des Illustrators in das Bild mit eingebracht. Hinzu kommt, daß besonders der III. Band der "Monathefte" wenig humorvolle, sondern eher märchenhafte Erzählungen enthält, so daß hier schon die Grundlage einer humorvollen Illustration entfällt.

Aus dem Gros der Graphiken zu epischen Texten ragen besonders zwei Arbeiten Henry Ritters und die Illustrationen Ferdinand Schröders zu den "Märzerrungenschaften" hervor. Diese Graphiken weisen vom Text unabhängige, neue humorvolle Elemente auf, die die Komik der Erzählung betonen und ergänzen. In keiner illustrierten Erzählung oder Abhand-

lung der ersten drei Bände der "Düsseldorfer Monatshefte" ist das Zusammenspiel von Wort und Bild in ähnlicher Weise gelungen wie bei diesen Arbeiten Ritters und F. Schröders.

Abb. 99 In der Illustration zu "Etymologische Erklärung der Ehe" von Louis Bacharach im I. Band der "Monatshefte" (S. 13) greift Ritter die zwischen den Zeilen der Erzählung stehenden ironischen Spitzen gegen die Ehefrau auf. Er zeigt nicht das personifizierte "Schöne, Erhabene, Beglückende", das anmutige weibliche Wesen, den "Engel" - wie es im Text heißt -, sondern setzt dagegen den wütenden Hausdrachen mit dem Gesicht eines Schweines, der, wild um sich schlagend, den geplagten, schwächlichen Ehemann beißt und mit der Bratpfanne züchtigt.

An keiner Stelle des Textes wird diese Szene auch nur angedeutet. Sie entspringt einzig der Phantasie Ritters bei den überschwenglichen Belobigungen der Ehefrauen. Durch die Graphik Ritters wird die relativ sanfte und nicht direkt durchschaubare Ironie des Textes ganz deutlich und die Erzählung eindeutig komisch. Da die Illustration den Beitrag abschließt, wirkt sie gleichzeitig als Pointe, deren Wirkung sich aus der Diskrepanz zwischen dem Wortlaut des Textes und der inhaltlichen wie formalen Gestaltung der Graphik ergibt.

Abb. 100 In der Illustration zu "Das Genie" von A. H. (Bd. I, S. 99)

greift Ritter eine unbedeutende Textzeile auf und nimmt sie zum Anlaß, seine Vorstellung von einem giftigen Rezensenten ins Bild zu bringen. Er karikiert den Kritiker als fratzenhaftes Ungeheuer, das über seinem Schreibpult hockt, an dem es sich mit seinen Klauen festkrallt. Seine Schreibfedern hat der Rezensent in Gift statt in Tinte getaucht, seine Tarnmaske, die ihn noch häßlicher und bössartiger ausschauen läßt, hat er, während er seine Kritik verfaßt, vom Gesicht genommen. Im Hintergrund sieht man zwei seiner Kollegen ihr "schändliches" Werk treiben.

Wie im oben genannten ersten Beispiel bildet auch bei dieser Illustration Ritters der Text nur einen Anhaltspunkt für seine Zeichnung. Der in keiner Weise komische und für die Gesamterzählung unwichtige Satz "Eines Tages las man in einer kritischen Zeitschrift Baierns folgendes Urtheil aus der Feder eines anonymen, boshaften Recensenten" erhält durch Ritters Illustration eine komische Tendenz, welche die Erwartungen des Lesers verändert. Die komische Wirkung der in den Text eingeschlossenen Zeichnung überträgt sich auf die weiteren Zeilen der Erzählung und bewirkt, daß der Leser auch im folgenden Humorvolles vermutet.

In der Erzählung "Die Märzerrungenschaften" (Bd. II, S. 373-380) schildert Ferdinand Schröder auf ironische Weise den Sieg der reaktionären Kräfte nach der

Märzrevolution von 1848. Die Ironie des Textes wird durch die in die Schrift eingestreuten Zeichnungen aufgegriffen und verstärkt. So steht auf den, wie es im Text heißt, "Plakaten hochverräterischen Inhalts" in der Zeichnung "Freut euch des Lebens" (S. 373), die "stolzen Schaaren" des Militärs rücken in der Illustration auf Schaukelpferden in die Stadt ein, und die Waffen der "gutgesinnten" Bürgerschaft bestehen aus Besen, Korkenzieher, Krücken, Zangen und Spritzen

Abb. 101 (S. 374).

Aber nicht nur durch den Inhalt von Wort und Bild, sondern zusätzlich durch die Form der Darstellung werden Militär und Bürokratie lächerlich gemacht. Die Soldaten erscheinen wie Aufziehpuppen oder wie ein

Abb. 102 Corps de ballet (S. 375). An anderer Stelle werden sie durch ihre überproportionierten Köpfe und durch ihre Marionettenhaftigkeit verspottet. Auch die Bürokraten erscheinen wie häßliche Puppen mit steifen Bewegungen und maskenhaften Gesichtern.

Trotz des Spottes, den seine Arbeiten zum Ausdruck bringen, fällt es schwer, F. Schröders Illustrationen als Karikaturen zu bezeichnen. Zum einen liegt das an F. Schröders Liebe zum Detail. Seine Erzählfreude zeigt sich z.B. an dem kleinen Hund, der immer wieder in seinen Zeichnungen auftaucht, oder daran, daß er das Giebelfeld eines zum Hintergrund einer Szene gehörenden Hau-

ses mit kleinen Männchen in den lächerlichsten Haltungen schmückt.

Vor allem aber wirken F. Schröders Arbeiten deshalb eher humorvoll als karikierend, weil sie eine nahezu in sich abgeschlossene Puppenwelt zeigen, von der ausgehend sich nicht leicht Beziehungen zur Realität herstellen lassen. Die bissige Ironie der Erzählung "Die Märzerrungenschaften" wird zwar inhaltlich von den Illustrationen aufgegriffen, aber durch die formale Gestaltung der Szenen und agierenden Personen abgeschwächt. So geht der aktuelle Bezug und kritische Ton der Erzählung durch die Illustrationen nahezu verloren. Die politische Situation der Jahre 1848/49, die der Text ironisierend darstellt, wird durch die Zeichnung verhamlost und nicht etwa attackiert oder gar verurteilt.

4.3.2.2. Bildergeschichte und Einzelbild

Neben Gedichtillustrationen und Bildern zu Erzählungen und Abhandlungen findet man in den "Düsseldorfer Monatsheften" - besonders in Bd. I und III - auch Formen der Gestaltung von Graphik und Text, die an Bilderbögen oder Bilderromane erinnern. Beispielhaft dafür steht "Eine höchst tragische Geschichte von Mosje Billikens und

Jungfer Nettchen" von Henry Ritter (Bd. I, S. 23, 45, 58-61, 84-86, 102-103, 121-123). Diese Bildergeschichte erzählt in Knittelversen und Zeichnungen die tragisch endende Liebe der reichen Jungfer Nettchen zu dem armen Mosje Billikens.

Abb. 103 Wie in den oben behandelten Beispielen, so beschränkt sich Ritter auch bei den Arbeiten zu dieser Geschichte darauf, das Charakteristische der Szene zu erfassen.

Der "Garten", in dem sich das Gespräch zwischen Vater und Tochter abspielt, wird nur durch eine Bank und vier in Töpfe gepflanzte Bäumchen angedeutet, die stark vereinfacht gezeichnet sind. Um die Gemütsverfassung und den Charakter der dargestellten Personen zu verdeutlichen, werden ihre Körperformen und Posen verzeichnet und übertrieben. Die komische Wirkung der karikierenden Darstellung, die sich daraus ergibt, wird verstärkt durch das gegensätzliche Äußere von Vater und Tochter. Gegenüber den an jeder Stelle übertriebenen Rundungen des reichen Vaters, seiner straffen Haltung mit durchgedrückten Knien, herausgestreckter Brust und hoherhobem Kopf, erscheint Nettchen als hagere, ausgezehrete und bleiche alte Jungfer, die sich vor Schmerz und Gram windet.

Die Hände ringend kniet sie in bittender Pose vor dem Vater. Ihr erregter Gemütszustand wird durch die wirr flatternden Haare, die wehende Schürze und durch den

umgestürzten Pflanzenkübel hinter ihr verdeutlicht. Ihre Pose wird so übertrieben, daß sie lächerlich wirkt. Den Kopf weit nach hinten gebeugt, die Arme senkrecht in die Luft gestreckt, schwebt Nettchens Körper in der 2. Szene dieses Blattes horizontal über dem Boden, den nur noch ihre Füße berühren. Die Haltung des Vaters dagegen ist die gleiche geblieben. Er hat sogar die Nase noch etwas höher in die Luft gestreckt.

Die Knittelverse, die unter jeder Szene in deutscher und englischer Sprache erscheinen, bilden den inhaltlichen Hintergrund zu Ritters Zeichnungen. Durch ihre holprigen Ausdrücke wird die dramatische Handlung ins Lächerliche gezogen. Diesen Gegensatz zwischen Inhalt und Form greift Ritter in seinen Graphiken auf und verstärkt seine komische Wirkung durch Kontraste innerhalb der Zeichnung.

Formal ist diese Bildergeschichte, wie schon erwähnt, auf die gleiche Ebene mit den behandelten Illustrationen Ritters (Bd. I, S. 13 und S. 99) zu stellen. Diese karikierenden Darstellungen sind abzugrenzen von den erzählerischen und genrehaften Graphiken Ritters, wie z.B. der Gedichtillustration "Momente aus dem Leben einer Schauspielerin" (Bd. III, S. 25-31) oder der Bildergeschichte des "Herrn Hinzelmann".

"Herr Hinzelmann" (Bd. III, S. 109-113, S. 125-127, S. 143-145, S. 157-159) ist die umfangreichste Bilder-

geschichte der ersten drei Bände der "Düsseldorfer Monatshefte". In Textzeilen und ganzseitigen Bildern¹⁾ berichtet Ritter von der kurzen, turbulenten Ehe des Herrn Hinzelmann, der am Ende wieder zu der Ruhe und Beschaulichkeit seiner Junggesellenjahre zurückkehrt.

Ritters Zeichnungen erzählen durch liebevolle Details.

Abb. 104 Auf dem ersten Blatt des Bilderromans (S. 109) sitzt Herr Hinzelmann bequem in seinem Lehnstuhl, die Füße auf einen Koffer gelegt. Alle Kleinigkeiten, die das Glück Herrn Hinzelmanns ausmachen, werden aufgezählt: die gemütliche Enge der Dachstube, der bequeme Platz am offenen Fenster und der Blick auf die Dächer der Stadt; Kaffee, Pfeife und Zeitung gleich erreichbar in der Nähe. Detailliert wird das kleine Glück des Herrn Hinzelmann geschildert, das sich in seinem zufriedenen lächelnden Gesicht widerspiegelt. Diese Zeichnung erfaßt die charakteristische Situation nicht durch Überzeichnung der Formen, sondern durch die Aufzählung charakteristischer Gegenstände und bleibt dabei auf dem Boden des Naturalistischen.

Die komische Wirkung der Bildergeschichte wird durch den gegensätzlichen Inhalt von Text und Bild erreicht. So verwandelt sich z.B. der Satz "Herr Hinzelmann macht

¹⁾ Alle Vorzeichnungen zu diesen 14 Holzschnitten befinden sich im Kupferstichkabinett des Kunstmuseums Düsseldorf.

seine Gattin auf die Schönheiten seines Lieblings-
schriftstellers aufmerksam und freut sich der stillen
Teilnahme, womit sie, an ihn geschmiegt, seiner Stim-
me lauscht" (S. 112) durch die Zeichnung ins Ironische.

Abb. 105

Das Bild zeigt nämlich Frau Hinzelmann, die die Nase
nach oben, mit offenem Mund und keineswegs lieblich
anzuschauen, bei den Worten ihres Mannes eingeschlaf-
en ist. Der Gegensatz zwischen den inhaltlichen Aus-
sagen von Wort und Bild führen zur Komik dieser Szene.

Einzelbilder, meist kleinere Holzschnitte innerhalb
der Zeitschrift oder ganzseitige lithographierte Ta-
feln, die, wie erwähnt, jeder Lieferung der "Düssel-
dorfer Monatshefte" beigelegt waren, erscheinen jeweils
mit einem Dialog, einem Ausspruch oder einer erklärenden
Textzeile, die sich auf die Graphik bezieht. Die mei-
sten Einzelbilder mit Text lassen sich als illustrierte
Witze bezeichnen. Der Text dieser Arbeiten ist häufig
in der Form eines Dialoges gegeben. Das dazugehörige
Bild illustriert diesen Dialog, zeigt die Gesprächs-
partner und gibt kurz ihre Umgebung und die Situation
während des Gespräches an. Manchmal werden auch die
sprechenden Personen durch die Zeichnung charakteri-
siert. Häufig liegt die komische Wirkung aber ausschließ-
lich im Text.

Beispielhaft für eine Witzillustration soll hier die
Tafel Sonderlands "Wie soll man's machen?"¹⁾ angeführt
Abb. 106 werden. Die Komik des Textes besteht darin, daß der Erzähler, ob mit oder ohne Kokarde am Hut, immer in die gleiche Situation gerät, immer verprügelt wird. Durch die Illustration wird die Komik des Textes unterstrichen. Sonderland zeichnet zwei spiegelsymmetrisch völlig gleich aufgebaute Szenen. Der einzige Unterschied liegt in der Kopfbedeckung und Kleidung der dargestellten Personen. Das Bild erklärt, ergänzt den Text und unterstreicht die Pointe des Witzes.

Seltener findet man unter den Einzelbildern Witze in Wort und Bild, also Arbeiten, in denen Wort und Bild als sich gegenseitig ergänzende Faktoren zur komischen Wirkung führen. So sind die Tafeln Nr. 7 (Bd. III) von Ritter und Nr. 12 (Bd. III) von Camphausen Witze in
Abb. 107 Bild und Text. Ritter zeigt eine resolute Dienstmagd, die neben einem Schränkchen, die Hände in die Seiten gestützt, inmitten einer vornehmen Gesellschaft steht. Eine ältere Dame, links im Bild, ärgert sich über dieses Benehmen. Sie hat die Fäuste geballt und blickt das Hausmädchen mißmutig an, während sich die übrigen Personen zu amüsieren scheinen. Der Text liefert die Er-

¹⁾ Zu welchem der ersten drei Bände diese Tafel gehört hat, läßt sich hier, wie auch bei vielen anderen Tafeln, nicht mehr ausmachen. Vgl.: S. 226/227

klärung für das ungewöhnliche Verhalten der Magd und die Reaktion der versammelten Personen: "Da Frau Commerzienrathin den Schlüssel vom Brodschrank mitgenommen haben, bringe ich ihn her und bitte ihn zu öffnen, weil wir zu Hause noch Hunger haben!" -

Camphausen zeigt einen eitlen Offizier, der sich in gefallsüchtiger Pose von einem Schneider den Umfang seiner Taille messen läßt. Die Haltung des Schneiders verrät, daß er aus Geschäftstüchtigkeit bemüht ist, auf die Gefallsucht seines Kunden einzugehen. Die Textzeile unter der Zeichnung bestätigt diese Vermutung: " - Taille - Nr. 13 - auf Ehre, Herr Baron, selbst bei uns in Berlin sehr selten!" -

In beiden Arbeiten haben Wort und Bild eine ähnliche Funktion. Im Bild wird jeweils die Vorbedingung, die äußere Situation und der Charakter der sprechenden und zuhörenden Personen wiedergegeben. Der Text enthält ausschließlich die Pointe, Aussprüche der dargestellten Personen, auf die das Bild den Betrachter und Leser vorbereitet oder hingeführt hat. Erst durch die Vereinigung von Bild und Text kommt die komische Wirkung dieser Beiträge zustande.

Auf der Tafel Camphausens Nr. 23 (Bd. III) hat der Text

Abb. 108

eine andere Aufgabe. Die Zeile "Wie Herr Purzpchler bei interessanter Lecture sich zum Frühstück nach der Uhr

ein Ei kocht" erklärt das Bild, macht auf die Pointe des Bildes, auf die Verwechslung von Ei und Uhr, aufmerksam. Das Erfassen der Pointe läßt den Text rückwirkend ironisch erscheinen. Text und Bild stellen hier nicht, wie in den vorherigen Beispielen, verschiedene, in sich abgeschlossene Teile eines Witzes dar, sie enthalten beide die Pointe, ergänzen sich aber gegenseitig zur komischen Wirkung.

Abb. 109 Ein ähnliches Verhältnis zwischen Text und Bild zeigt ein Holzschnitt Sonderlands (Bd. I, S. 21). Sonderland karikiert einen Dichter, der beim Schein einer Kerze an seinem Schreibtisch sitzt, gedankenverloren an seiner Schreibfeder kaut und nach oben blickt. Sein angestregtes Denken wird angedeutet durch Strahlen, die von seinem birnenartig deformierten Kopf ausgehen. Doch in diesen Strahlen erscheint nicht ein kunstvoller poetischer Gedanke, sondern ein Hühnerbraten und Wein. Der Poet denkt ans Essen. Diese Pointe des Bildes wird durch den Text verstärkt, weil er den Gedanken des Dichters als "seinen schönsten Gedanken" bezeichnet.

In der darunterliegenden Zeichnung auf dieser Seite macht sich Ritter über die Emanzipation lustig. Emanzipation der Frau bedeutet für ihn Vertauschung der Rollen von Mann und Frau. Die emanzipierte Frau sitzt lässig, einen Arm in die Seite gestützt, eine Zigarre im Mundwinkel, auf einem Stuhl. Sie trägt Reitstiefel mit

Sporen und eine Reitgerte in der rechten Hand. Über die Schulter weg blickt sie auf ihren Mann herunter. Er hockt auf einem kleinen Schemel, hält einen Säugling auf dem Schoß und häkelt. Als Attribute der emanzipierten Frau liegen die Bücher George Sands und Ida Hahn-Hahns auf dem Fußboden.

Durch die Art der Darstellung gibt Ritter vor, daß diese Szene keinen Gegenwartsbezug hat, sie erscheint als Fragment eines Reliefs.¹⁾ Die Pointe des Bildes besteht in dem Gegensatz zwischen dem angeblichen Alter und der tatsächlichen Aktualität der dargestellten Situation. Durch die Unterschrift "Fragment eines Frieses am Tempel der Emanzipation" wird diese Pointe des Bildes betont und seine komische Wirkung verstärkt. Gleichzeitig wird das Bild durch den Text erklärt. Die Schrift ist also eine Hilfe für den Betrachter, das Bild und seine Komik zu verstehen.

Es fällt auf, daß bei den letztgenannten Arbeiten der Text auf einen Satz bzw. einen Titel oder eine Unterschrift zum Bild reduziert ist. Diese Zeile dient dazu, die Pointe des Bildes zu unterstreichen, mit einem Blick faßbar zu machen. Ohne lange zu lesen, erfaßt der Betrach-

¹⁾ Es ist möglich, daß Ritter zu dieser Darstellung angeregt wurde durch: "Fliegende Blätter", Bd. III, 1846, Heft 23, "Schillers 'Bürgschaft'".

ter sofort die Situation und die komische Wirkung dieser Arbeiten. Wegen der zündenden Kraft ihrer komischen Wirkung ist diese Form des Einzelbildes besonders geeignet für die politische Karikatur, die nicht erzählen, sondern pointiert auf Mißstände aufmerksam machen will. Es ist deshalb nicht verwunderlich, daß die Hauptvertreter der politischen Karikatur, Andreas Achenbach und Ferdinand Schröder, vorwiegend diese Form des Einzelbildes für ihre Beiträge benutzen.

A. Achenbachs Graphiken fallen inhaltlich und stilistisch aus dem Rahmen der übrigen Arbeiten zu den "Düsseldorfer Monatheften". Sie sind keineswegs erzählerisch und von liebevollem Humor geprägt, sondern Anklagen der Zeit und Karikaturen im eigentlichen Sinne.

Abb. 110 Der ganzseitige Holzschnitt "Ernste und feste Haltung der Könige" (Bd. I, S. 245) versinnbildlicht die ungeheuren Bewegungen der Revolutionsjahre. Um die Könige, die mit Erbitterung ihre Kronen festhalten, wimmelt es nur so von Petitionen, die schreiende Bürger ihnen entgegenhalten. Das Briefgeflatter und die fortfliegenden Wappentiere verdeutlichen, daß alles vom großen Sturm erfaßt wird, alles in Bewegung ist. Die unruhige Strichführung der Zeichnung unterstreicht die Bewegtheit des ganzen Bildes. Die Doppelzüngigkeit und Schein-

heiligkeit eines Ministers versinnbildlicht Achenbach dadurch, daß er den Oberkörper der Gestalt spaltet und eine Hälfte dem Volk, die andere den Königen zuwendet.¹⁾

Abb. 111 In der Lithographie "Strom der Zeit" (Bd. I)²⁾ werden, wie in dem Holzschnitt "Ernste und feste Haltung der Könige", die von Revolution und Unruhen bestimmten Jahre der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts veranschaulicht. Alles schreit und stürzt durcheinander, wird vom "Strom der Zeit" mitgerissen. Der Bürgerkönig Louis Philipp hat sich auf eine Insel gerettet. Ausgestreckt, auf einem Sofa sitzend, hat er es sich bequem gemacht. Um ihn herum befinden sich die Symbole seiner Macht: der Geldsack (Bankiers), Einhorn und Löwe (Wappentiere Englands), Regenschirm (Bürgerkönigtum)³⁾ und der gallische Hahn. Von seiner Insel (England), auf die er nach seinem Sturz 1848 geflohen ist, kann er gelassen auf die Unruhen Frankreichs herabsehen. Er hat sein Schäfchen ins Trockene gebracht.

¹⁾ Gagel interpretiert diese Gestalt als einen Bürger, der "als konstitutioneller Monarchist in seiner Liebe zur Monarchie und zugleich zur bürgerlichen Verfassung gespalten" ist. Vgl.: Gagel, H.: In: Kalnein, W. v.: S.O., S. 83. Die Kleidung der Gestalt, Orden, Säbel und seine herausragende Stellung auf dem "Podest" der Könige sprechen meiner Ansicht nach dagegen, daß es sich hier um einen einfachen Bürger handelt.

²⁾ Gagel geht ausführlich auf diese Karikatur ein. Vgl.: Gagel, H.: In: Kalnein, W. v.: S.O., S. 83/84

³⁾ Vgl.: Friedell, Egon: Kulturgeschichte der Neuzeit. - München 1976, Bd. II, S. 1042

Ist es hier noch möglich, Louis Philipp nur beispielhaft für die Überlegenheit und den Sieg der Korruption zu sehen, wird auf der Tafel "Louis Philipp versieht in Ermangelung anderer Beschäftigung bei der Königin Victoria Ammendienste" (Bd. I) der Bürgerkönig direkt angegriffen. Auch in dieser Lithographie tauchen wieder die Symbole seiner Macht auf (Hahn, Regenschirm, Einhorn, Löwe).

Die Tafeln "Louis Philipp am Grabe Karls X" und "Schon alles besetzt meine Herren" (beide 1848) zeigen erneut, daß sich Achenbach mit der revolutionären Bewegung Frankreichs identifiziert. Im Gegensatz zu den anderen Düsseldorfer Künstlern, die an den "Monatheften" beteiligt sind, bezieht Achenbach eine klar erkennbare politische Stellung. Seine Arbeiten folgen nicht der erklärten Grundeinstellung der "Düsseldorfer Monathefte". Sie wollen nicht "erheitern" und "erfreuen", sondern in erster Linie nachdenklich machen. Seine Karikaturen sind überspitzte, aber ernsthafte Aussagen seiner politischen Überzeugung. Die Untertitel seiner Arbeiten unterstreichen das Wesentliche des Bildes. Sie sind aber nicht unbedingt zum Verständnis des Bildes notwendig, sondern eine Hilfe, die Aussage des Bildes schneller zu erfassen.

Das gleiche Wort-Bild-Verhältnis finden wir auch in der Arbeit "Die Auferstehung oder Reactions-Frühling im Herbst

Abb. 112 des Jahres 1848" von F. Schröder (Bd. II, S. 320). Wie

Achenbach geht es Schröder hier um die Darstellung eines politischen Zusammenhangs. Daneben versucht Schröder aber einzelne Gesellschaftsgruppen lächerlich zu machen. Die Vertreter des Adels, Geldadels, Militärs und der Kirche werden zu lächerlichen, buckelnden Männchen. Trotz ihrer direkten Angriffe und ihrer politischen Tendenz sind Schröders Arbeiten wegen ihrer formalen Gestaltung eher mit den Graphiken der übrigen Mitarbeiter der "Düsseldorfer Monathefte" zu vergleichen als mit Achenbachs Beiträgen für diese Zeitschrift. In den Karikaturen Schröders wird Wert gelegt auf Kleinigkeiten und komische Details, die von der Ernsthaftigkeit ihrer Thematik ablenken und die Kraft ihrer Aussage abschwächen. Sie orientieren sich weit mehr als Achenbach an der erklärten Absicht zu "erfreuen" und zu "witzeln".

Wie sich an diesen wenigen Beispielen ablesen ließ, so haben die meisten Einzelbilder der "Düsseldorfer Monathefte" erzählerischen Charakter. Durch den malerischen Stil der Lithographien verstärkt sich diese Tendenz. Auch die Bindung an den Dialog betont die erzählerische Wirkung der Einzelbilder. Die Folge ist, daß der Betrachter häufig vom zündenden Gedanken des Beitrags abgelenkt wird, sich in den Details des Bildes verliert und den Witz des Bildes nicht mehr als besonders komisch empfinden kann. Deshalb erscheint das Gros der Einzelbilder als nicht gut gelungen. Die erzählerische Komponente,

besonders die der lithographierten Tafeln, macht diese Graphiken vergleichbar mit den Arbeiten zu den "Künstler-Alben", auf die noch näher einzugehen ist.

4.3.3. Zur Herkunft einzelner Bildmotive, der Einfluß der französischen Karikatur

Trotz der grundsätzlichen tendenziellen Diskrepanz zwischen der französischen Karikatur und der deutschen humoristischen Graphik der Jahre 1848/49 lassen sich, ausgehend von der formalen und kompositionellen Gestaltung, zu den Arbeiten der "Düsseldorfer Monatshefte" weitaus mehr vorbildhafte Beiträge in der französischen als in der deutschen illustrierten satirischen Presse finden.

Die "Fliegenden Blätter", die sicherlich in mancher Beziehung für die "Monatshefte" richtungsweisend waren¹⁾, enthalten in ihren ersten Jahrgängen nur wenige Gestalten und Motive, an denen sich die Mitarbeiter der "Monatshefte" möglicherweise orientiert haben.²⁾ So kann man an-

1) Vgl.: S. 223/224

2) Zur Bearbeitung wurden folgende Exemplare der UB Düsseldorf eingesehen: Fliegende Blätter. Verlag von Braun & Schneider. - München 1845-1848, Nr. 1-168, Bd. I-VII

nehmen, daß die in F. Schröders Zeichnungen immer wieder auftauchende Figur des typisch deutschen Bürokraten mit der Feder hinter dem Ohr und der Nickelbrille auf der Nase, wie er auch z.B. am linken Rand des Blattes "Reorganisation der Bürgerwehr auf der Basis der Intel-

- Abb. 113 ligenz und des Besitzes" (Bd. II, S. 341) erscheint, aus den "Fliegenden Blättern" entlehnt ist. Dieser Typus des pedantischen Beamten läßt sich sicherlich von der Gestalt des Staatshämorrhoidarius ableiten (vgl. z.B. Bd. II
Abb. 114 (1846), S. 69), dessen Erlebnisse Franz Pocci¹⁾ schon für die ersten Ausgaben der "Fliegenden Blätter" in Bildern und Versen schilderte.

Auch die Spielzeugsoldaten, die man in vielen Beiträgen F. Schröders findet, könnten durch ähnliche Figuren aus den "Fliegenden Blättern" angeregt sein. Zwar rückt das Militär in einer Szene der Bildergeschichte Kaspar Braus "Des Herrn Barons Beisele und seines Hofmeisters Dr. Eisele Kreuz- und Querzüge durch Deutschland" (Bd. IV, 1847,

- Abb. 115 S. 144) nicht wie in Schröders "Märzerrungenschaften"
Abb. 101 auf Schaukelpferden ein, (Bd. II, S. 374) ist aber auch mit Spielzeugpferden ausgerüstet. Neben den Soldaten, die vor dem Gefängnis, in dem Eisele und Beisele sitzen, Wache halten, lehnen Steckenpferde an der Wand.

¹⁾ Die Beiträge der "Fliegenden Blätter" sind nicht signiert. Diese und die folgenden Angaben zu Mitarbeitern der "Fliegenden Blätter" sind entnommen aus: Vischer, F.T.: s.o., S. 310

Die Puppenhaftigkeit der Gestalten karikiert den unbedingten Gehorsam des Militärs, der keinen Spielraum für eigene Gedanken und Entscheidungen zuläßt und die Soldaten mit Marionetten in einer lenkenden Hand vergleichbar macht. Schröder hat dies in seinen Zeichnungen weit mehr herausgestellt, als es in Beiträgen der "Fliegenden Blätter" zum Ausdruck kommt. So nehmen z.B. Brauns Wachsoldaten in der oben erwähnten Graphik eine ähnliche Haltung ein wie der Soldat in einer Szene zu

Abb. 116 Schröders "Märzerrungenschaften" (Bd. II, S. 378). Dieser Soldat hat aber, im Gegensatz zu den Gestalten Brauns, keine menschlichen Proportionen mehr, sondern ist abstrahiert zum Strichmännchen, das kaum dicker ist als der Säbel, den es präsentiert.

In Schröders "Reorganisation der Bürgerwehr auf der Basis der Intelligenz und des Besitzes" (Bd. II, S. 341) wird der Vergleich zwischen Militär und Spielzeug noch

Abb. 113 deutlicher. Der Soldat in der Mitte des Bildes hat nicht nur die groben Gesichtszüge, sondern auch die abgewinkelten Arme einer Holzpuppe. Außerdem hat er keine Füße, seine wie Stecken geformten Beine sind auf eine runde Standfläche gesetzt. Die Bildergeschichte "Romanze" (Bd. V (1848), S. 14) aus den "Fliegenden Blättern" zeigt ähnliches Spielzeug auf runden Standflächen. Nicht nur Soldaten, sondern ebenso einem Mädchen und Bäumen geben sie festen Halt. Auch wenn man vermutet, daß Schröder dieses

Motiv vielleicht aus der "Romanze" übernommen hat, läßt sich die Wirkung dieser Gestaltungsform in beiden Beiträgen nicht vergleichen. Während man durch die Zeichnungen der "Romanze" in ein Spielzeugland versetzt wird, empfindet man die Arbeit Schröders durch den Kontrast zwischen der Gestalt des Soldaten und der ihn umgebenden Personen als Karikatur auf das Militär.

Zwei Beiträge Achenbachs zu den "Düsseldorfer Monatheften" zeigen engere Beziehungen zu den "Fliegenden Blättern" als die erwähnten Arbeiten Schröders. Der "russische Goliath" von 1847/48 (Bd. I, S. 236), den Achenbach als mordendes Monstrum mit unzähligen Armen und Händen, die Säbel halten, darstellt, weist große Ähnlichkeiten mit einer Illustration zu "Leonardo und Blandine" auf, die 1846 (Bd. II, S. 27) in den "Fliegenden Blättern"

Abb. 118 erschien. In dieser Zeichnung wird der Held des "Dramas" von einem tobenden Molch mit tausenden von Dolchstichen durchbohrt. Um seine Bewegung ins Bild zu bringen, wird er mit unzählbar vielen Armen und Dolchen dargestellt.

Eine Abhängigkeit zweier Beiträge in umgekehrter Richtung scheint eine Arbeit der "Fliegenden Blätter" aus dem Jahre 1848 zu beweisen. In der Zeichnung "So kanns ja nicht fehlen!" sitzt auf einem Korb mit Eicheln ein Mann, der in Kleidung und Haltung genau dem Reichen auf dem Geldhaufen in Achenbachs "Apotheose und Anbetung

Abb. 119 des Götzen unserer Zeit" (Bd. I, S. 228) entspricht. Nur die Gesichtszüge des Mannes sind hier nicht so ausgeprägt und vereinfachend wiedergegeben.

Vergleicht man die Graphiken der "Düsseldorfer Monathefte" mit Beiträgen der französischen illustrierten Presse, so fällt auf, daß sich der Einfluß der französischen Karikatur auf die Düsseldorfer Graphik insbesondere auf den Einfluß eines französischen Künstlers zurückführen läßt. Jean Ignace Isidore Gérard, der unter dem Künstlernamen seiner Eltern, Grandville¹⁾, arbeitete, hat offensichtlich auf den ganzen Kreis der Düsseldorfer Künstler der humoristischen Graphik gewirkt.

Grandville gehörte in seiner Zeit zu den populärsten Karikaturisten und Graphikern Frankreichs. Er arbeitete an fast allen Pariser Zeitschriften der 30er Jahre mit und schuf ein umfangreiches Werk an Buchillustrationen.²⁾ Die Mensch-Tier-Karikatur nimmt in seinem Schaffen eine zentrale Stellung ein. Diese Gattung der Karikatur geht auf den Mensch-Tier-Vergleich zurück, der sich bis in

1) Vgl.: Sello, Gottfried: In: "Grandville. Das gesamte Werk" (s.o.), Bd. I, S. 6

2) Vgl.: Bernhard, Marianne: In: "Grandville. Das gesamte Werk" (s.o.), Bd. II, S. 1629

die frühesten Zeiten menschlicher Kultur zurückverfolgen läßt.¹⁾

Baur unterscheidet drei Arten der Mensch-Tier-Karikatur, die er jeweils auf unterschiedliche Quellen zurückführt.²⁾

In die erste Gruppe fallen die Darstellungen von Mischwesen aus Mensch und Tier, in denen der "Mensch durch Austausch einzelner Körperteile mit solchen von Tieren charakterisiert wird".³⁾ Diese Art der Darstellung läßt sich ableiten aus den Tierdeutungen des "Physiologus", die in die Bestiarien übernommen wurden und in der Renaissance schließlich in der Emblematis aufgingen.

In die zweite Gruppe des Mensch-Tier-Vergleichs ordnet Baur die Arbeiten, in denen der Mensch durch ein Tier ersetzt wird, das sich wie ein Mensch verhält und handelt. Diese Darstellungsart hat ihren Ursprung letztendlich in der Fabel, die inhaltlich durch ihre moralische Tendenz mit der Emblematis verbunden ist.

Die dritte Gruppe schließt physiognomische Studien ein, die Tierähnlichkeiten herausstellen und den Menschen dadurch charakterisieren. Als Quelle dieses Mensch-Tier-

¹⁾ Vgl.: Baur, Otto: Der Mensch-Tier-Vergleich und die Mensch-Tier-Karikatur. Eine ikonographische Studie zur bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts. Phil. Diss. - Köln 1973, S. 13

²⁾ Vgl.: Baur, O.: s.o., S. 8-11

³⁾ Baur, O.: s.o., S. 8

Vergleichs gibt Baur die Physiognomik an, in der das Gesicht Ausdruck des menschlichen Charakters ist.¹⁾

Er weist darauf hin, daß die Physiognomik wie eine Anwendung emblematischer Prinzipien erscheint. Das Gesicht, ein Teil des Menschen, steht hier "als hieroglyphisches Emblem" für den ganzen Menschen.²⁾

In seinen Ausführungen zur Person Grandvilles weist Baur nach, daß diesem Künstler "sämtliche Register" der Mensch-Tier-Karikatur vertraut sind.³⁾ Grandvilles bekannteste Werke sind seine Illustrationen zu "Les Métamorphoses du Jour" (1828)⁴⁾, seine Illustrationen zu den Fabeln La Fontaines (1838), seine Arbeiten zu "Scènes de la Vie privée et publique des Animaux",

1) Baur geht unter anderem in diesem Zusammenhang ausführlich auf Giovanni Battista Della Porta's "De humana physiognomonia" ein. Dieses Werk, das 1593 erschien, faßt die Ergebnisse früherer Studien zur Physiognomik zusammen. Man erfährt aus dieser Publikation z.B., daß ein großes, breites Gesicht für die Trägheit eines Menschen spricht, weil es den Köpfen von Eseln und Kühen gleicht. Große Pupillen sprechen für Dummheit, "während kleine Pupillen, wie sie Affen, Füchse und Schlangen haben, ein Zeichen von Böswilligkeit und Verschlagenheit sind". Der Gerechte ist dem Löwen vergleichbar. Er hat einen harmonischen Körperbau. Der rohe, ungehobelte Mensch ähnelt Schweinen und Bären. Vgl.: Baur, O.: s.o., S. 90-95

2) Baur, O.: s.o., S. 89

3) Baur, O.: s.o., S. 223

4) Diese Serie von 72 kolorierten Graphiken wurde wegen ihres großen Erfolges noch einmal 1832 in der Zeitschrift "Le Charivari" publiziert. Vgl.: Baur, O.: s.o., S. 226/227

die 1842 herauskamen¹⁾, und schließlich seine Graphiken zu "Un autre Monde" (1845).

Grandville beeinflusste nicht nur französische Künstler, wie unter anderem Daumier, sondern wirkte auch auf deutsche Graphiker. Die Beliebtheit seiner Darstellungen beim deutschen Publikum läßt sich schon daran ablesen, daß "Un autre Monde" schon zwei Jahre nach der Veröffentlichung in einer deutschen Ausgabe erschien.²⁾ De Chapeaurouge hat Grandvilles Wirkung auf einige deutsche Künstler um 1850 nachgewiesen.³⁾ Auch Baur führt in diesem Zusammenhang mehrere Beispiele an, die sich aber vorwiegend auf die Graphik nach 1850 beziehen.⁴⁾

Daß gerade die deutsche und insbesondere die Düsseldorfer Künstlerschaft den Arbeiten Grandvilles in besonderer Weise aufgeschlossen gegenüberstand, verwundert nicht, wenn man sich klarmacht, daß in Mensch-Tier-Vergleichen des 19. Jahrhunderts - wie in der humorvollen Arabeske - Ideen der Romantik weiterleben. In der bildenden Kunst war die mittelalterliche Naturmystik durch Runge zu Beginn des 19. Jahrhunderts belebt und der Sinn für emblematische

¹⁾Vgl.: Baur, O.: s.o., S. 232

²⁾Vgl.: Chapeaurouge, D. de: s.o., S. 175

³⁾Vgl.: Chapeaurouge, D. de: s.o.

⁴⁾Vgl.: Baur, O.: s.o., S. 256-279

Bezüge geweckt worden. Diese wurden in erster Linie formal durch die graphische Arabeske aufgegriffen. In einigen Fällen, besonders bei Arbeiten Schrödters, ließ sich aber auch ein sinnbildlicher Charakter der Arabeske aufzeigen, weil hier Pflanzen menschliche Charaktereigenschaften zugesprochen wurden.¹⁾ Grandville, zwei Jahre älter als Schrödter²⁾, vergleicht nicht Pflanzen und Mensch, sondern in erster Linie Tier und Mensch. Seine Mensch-Tier-Vergleiche haben dieselbe Grundlage wie die Arabeske. Sie lassen sich auf die Emblematisik und Werke wie den "Physiologus" zurückführen. Die romantische Vorstellung vom Rätselhaften und Hieroglyphischen der Natur klingt somit in der humorvollen, graphischen Arabeske wie auch in den Mensch-Tier-Vergleichen Grandvilles nach. Das Humorvolle, d.h. das "romantisch Komische"³⁾, zeigt sich in beiden Formen durch das phantasiervolle Spiel mit der Wirklichkeit.

In der deutschen Literatur wurde der Mensch-Tier-Vergleich schon in der romantischen Epoche aufgegriffen. Dies hängt vielleicht auch mit der Belebung der Volksschriften, d.h.

¹⁾ Vgl.: S. 82/83

²⁾ Grandville wurde 1803 in Nancy geboren. Vgl.: Baur, O.: S.O., S. 222

³⁾ Vgl.: S. 43

der Beschäftigung mit der Fabel zusammen. Die bildende Kunst Deutschlands verwendet Mensch-Tier-Vergleiche jedoch erst häufiger am Ende der 40er Jahre des 19. Jahrhunderts. Offenbar ist dies dem Einfluß Grandvilles zu verdanken, der durch seine Mensch-Tier-Karikaturen den Mensch-Tier-Vergleich für das 19. Jahrhundert aktualisiert hatte.

Grandvilles Werk hatte offensichtlich in Deutschland nicht zuletzt deshalb großen Erfolg, weil die geistige Grundlage seiner Mensch-Tier-Vergleiche, ihr emblematischer und rätselhafter Charakter, der deutschen Kunst keineswegs fremd war. Die Düsseldorfer Künstler waren vermutlich durch ihre intensive Beschäftigung mit der Arabeske besonders aufnahmefähig für die Kunst Grandvilles. Hinzu kommt, daß Grandville am Detail interessiert ist. "Grandvilles Komik steckt im Detail, im graphischen Detail, immer wieder und noch einmal im Detail ...", schreibt Sello.¹⁾ Diese Freude an der Erzählung und Aufzählung von Kleinigkeiten ist ebenfalls für die Düsseldorfer Graphik charakteristisch und wird auch in der Karikatur Düsseldorfs offenbar.²⁾

Zwei Lithographien Adolf Schröders aus dem Jahr 1847, die einzigen Karikaturen, die er für die "Düsseldorfer

¹⁾ Sello, G.: s.o., S. 10

²⁾ Vgl.: S. 248/249

Monathefte" zeichnete, beruhen auf dem Mensch-Tier-Vergleich. Sie verurteilen den profitgierigen Geschäftsmann und klagen die sozialen Verhältnisse der Zeit an.

Die Hauptpersonen der beiden lithographischen Tafeln erscheinen als Mischwesen aus Mensch und Tier, d.h. als Menschen mit Tierköpfen, die als Zeichen für den Charakter dieser Menschen stehen. Die reichen und geldgierigen Unternehmer sind als Fuchs, Geier und Kröte, die betroffenen Arbeiter als Hunde charakterisiert. Der Fuchs-Kopf drückt das Falsche, Verschlagene und Bösertige der "Wucherer"¹⁾ aus. Der Geier verkörpert die Eigenschaft des harten, unnachgiebigen und rücksichtslosen Menschen.

Diese Gestalt läßt sich gut mit Grandvilles Illustration "Herr Geier" aus "Bilder aus dem Staats- und Familienleben der Tiere" (1842) vergleichen, in der er einen Hausbesitzer darstellt, der skrupellos seinen Mietern das

Abb. 120 letzte Geld abnimmt.²⁾ Herr Geier, der Hausbesitzer, und Herr Geier, der Unternehmer, stehen beide in selbstbewußter Haltung auf einen Stock bzw. Schirm gestützt. Sie sind gut gekleidet, haben Kneifer und Brille auf der Na-

¹⁾ Mit diesem Titel wird die Graphik Schrödters häufig in der Literatur bezeichnet. Vgl.: Gagel, H.: In: Kalnein, W. v.: S.O., S. 82

²⁾ Vgl.: Grandville: "Bilder aus ..." (S.O.), S. 298/299

se und den Kopf leicht zur Seite gedreht, so daß ihr Schnabel noch gieriger und furchterregender erscheint.

Den Reichtum Herrn Geiers deutet Grandville durch eine verschlossene Truhe rechts im Bild an. Schrödter macht ihn unter anderem durch die herumliegenden Getreidesäcke deutlich, an denen Herr Fuchs und Herr Geier, wie es in den unter der Zeichnung erscheinenden Textzeilen heißt, "kaum noch 20.000 Reichstaler" verdienen werden.

Die ekelhafte Kröte, die in der Arbeit mit dem Titel

Abb. 121 "Die Waarenzahler" den Unternehmer verkörpert, sitzt fett und eine Zigarre rauchend vor den armen Hunden, die ihre Arbeit abliefern, und speist sie, statt ihnen ihren Lohn auszuzahlen, mit billigen Waren ab. Die Mischwesen aus Mensch und Hund, die in dieser Karikatur Schrödters auf das Trucksystem die ausgebeuteten, gehorsamen und sich dem Willen der Besitzenden beugenden Arbeiter veranschaulichen, lassen sich ebenfalls mit ähnlichen Gestalten Grandvilles vergleichen, die Menschen in einer vergleichbar aussichtslosen Situation beschreiben. So haben z.B. die Gefangenen einer Illustration aus dem "Staats- und Familienleben der Tiere" (1842)

Abb. 122 alle Hundeköpfe.

Schrödters Karikaturen sind wegen der Ernsthaftigkeit ihrer Aussage und ihrer durch den Mensch-Tier-Vergleich klaren politischen Stellungnahme keineswegs "charakteristisch" für die Graphik der "Düsseldorfer Monathefte", wie Ga-

gel betont.¹⁾ Im Gegenteil bilden sie sogar, zusammen mit den Arbeiten Achenbachs und Schröders, die Ausnahme im Kreis der humorvoll witzelnden Arbeiten.

Beispielhaft für eine harmlos spaßige Mensch-Tier-Darstellung steht ein Holzschnitt Camphausens, der sich über die Einfältigkeit des Abgeordneten "Purzpichler" lustig macht und seine Vorstellungen von der "Naturgeschichte"

Abb. 123 te" illustriert (Bd. III, S. 49). Sie zeigt Herrn und Frau Hirsch bei einem Spaziergang mit ihren Kindern, von denen drei Hasen sind. Camphausen spielt hier anscheinend auf die Redensart "Jemandem Hörner aufsetzen" an und deutet das Geweih des Hirsches als ein für den betrogenen Ehemann stehendes Zeichen. Eine Graphik Grandvilles zeigt eine ähnliche Verwendung des Hirschkopfes.

Abb. 124 In einer Lithographie der "Les Métamorphoses du Jour" (1829) gibt der ahnungslose Herr Hirsch zwar keine Hasen, aber einen Vogel als seinen Sprößling aus.

Neben Graphiken, die Mensch-Tier-Wesen für die Charakterisierung von Menschen verwenden, findet man in den "Düsseldorfer Monatheften" auch den Mensch-Tier-Vergleich, der sich aus der Fabeltradition ableiten läßt. So versetzt Camphausen in seinem Beitrag "Reinecke's Verbannung und Rückkehr" (Bd. III, S. 128) die politischen Ereignisse der Jahre 1848/49 durch Verse und Bilder in das

¹⁾ Gagel, H.: In: Kalnein, W. v.: S.O., S. 82

Reich der Tiere und charakterisiert einzelne Gruppen von Menschen, indem er sie in der Maske bestimmter Tiere zeigt. Der Klerus wird z.B. als hinterhältig und schlau charakterisiert, weil er durch den Fuchs verkörpert wird.

Neben Schrödter und Camphausen ist Süs, wie schon ausgeführt wurde, in besonderem Maße durch die Mensch-Tier-Vergleiche Grandvilles beeinflusst.¹⁾ Auch Sonderland scheint sich an Arbeiten Grandvilles zu orientieren.²⁾ Ihn interessieren dabei jedoch, wie bei der Besprechung seiner Arbeiten deutlich wurde, vor allem die Mischwesen aus Ding und Mensch, die insbesondere in Grandvilles Werk "Un autre Monde" (1844) immer wieder auftauchen.

Angeregt durch Karikaturen Grandvilles sind vielleicht auch zwei weitere Arbeiten aus den "Düsseldorfer Monatsheften". Ich denke hier zum einen an Camphausens "Schlagschatten" (Bd. I, S. 22), die mit Grandvilles "Les Ombres portées" (1830)³⁾ vergleichbar sind. In beiden Bildern werden die Dargestellten durch Schatten charakterisiert. Der Hochmut und die Eitelkeit des reichen Mannes auf dem

Abb. 125 schatten" (Bd. I, S. 22), die mit Grandvilles "Les Ombres

Abb. 126 portées" (1830)³⁾ vergleichbar sind. In beiden Bildern werden die Dargestellten durch Schatten charakterisiert. Der Hochmut und die Eitelkeit des reichen Mannes auf dem

¹⁾ Vgl.: S. 173-175

²⁾ Vgl.: S. 96/97

³⁾ Diese Farblithographien erschienen 1830 in der Zeitschrift "La Caricature". Vgl.: "Grandville. Das gesamte Werk" (s.o.), Bd. I, S. 59

Blatt Camphausens zeigt sich nicht nur durch seine Haltung und sein Auftreten, sondern auch durch die Schatten der vor ihm buckelnden Menschen. Die Gefallsucht und Koketterie der jungen Dame wird durch den Schatten eines Offiziers angedeutet. Grandville hebt den Charakter der Dargestellten durch ihre eigenen Schattenbilder hervor. Er kennzeichnet sie z.B. als Flasche, Teufel, Schwein und Puter.

Auch Henry Ritters "Freiwillige Anleihe" (Bd. II, S. 341) orientiert sich anscheinend an einer Lithographie Grandvilles und Forests, die 1831 in der "La Caricature" erschienen.¹⁾ Beide Bilder zeigen eine große Presse, die aus dem Volk den letzten Pfennig herausquetscht. Während in Ritters Holzschnitt diese Prozedur nur angedeutet ist, wird sie von Grandville regelrecht ausgekostet. Die Ausgebeuteten werden zu einer sich quälenden Masse verschmolzen, deren Gesichter dämonisch verzerrt sind.

Der Vergleich dieser Arbeiten macht den grundsätzlichen Unterschied zwischen der deutschen und der französischen Karikatur besonders deutlich. Trotz inhaltlicher und motivischer Übereinstimmungen hat die Graphik Ritters durch ihre formale Gestaltung eine weitaus geringere Aussagekraft als die Arbeit Grandvilles. Ritters geldspuckende

¹⁾ Vgl.: "Grandville. Das gesamte Werk" (s.o.), Bd. I, S. 66

Männchen kann man, allein von der Graphik ausgehend und ohne den politischen Hintergrund der Darstellung einzubeziehen, immer noch als humorvoll empfinden. Beim Anblick der Lithographie Grandvilles dagegen gefriert das Lachen. Hier handelt es sich um einen ernstgemeinten, direkten und scharfen Angriff gegen die Regierung. "Philipon contre Philippe", wie der Gründer und Leiter von "La Caricature" angekündigt hatte.¹⁾

Am Werk Andreas Achenbachs läßt sich eine besonders frühe und intensive Beeinflussung durch die französische Karikatur feststellen. Seine Arbeiten zu den "Düsseldorfer Monatsheften" zeigen, daß er häufig die französische Politik zum Anlaß seiner Karikaturen nimmt und auch bei der Darstellung Louis Philipps die in Frankreich übliche Birnenform seines Kopfes verwendet.²⁾

Außerdem sind seine Graphiken von dem Gros der übrigen Beiträge zu den "Monatsheften" durch die unmißverständliche Aussage und ihre klare politische Stellungnahme abzugrenzen. Ihn unterscheidet eine "nicht wegzuleug-

¹⁾ Vgl.: "Grandville. Das gesamte Werk" (s.o.), Bd. I, S. 55

²⁾ Es war ein Einfall Philipons, die Kopfform Louis Philipps mit einer Birne zu vergleichen. Von da ab stand innerhalb der Karikatur und Satire die Birne als ein Zeichen für den König. Vgl.: "Grandville. Das gesamte Werk" (s.o.), Bd. I, S. 55/56

nende geistige Überlegenheit von der allzubehaglichen Selbstgenügsamkeit der frohen Zecher. Achenbachs Humor besaß eine typisch norddeutsche Schärfe und Respektlosigkeit, und die Art, wie er sich äußerte, hat dem Künstler ... sicherlich manchen Feind beschert."¹⁾

Schon zehn Jahre vor dem Erscheinen der "Düsseldorfer Monathefte" erkennt man Achenbachs Neigung zur französischen Karikatur. Im gleichen Jahr (1837), in dem die "Lieder eines Malers" veröffentlicht wurden, zeichnet

Abb. 128 Achenbach den "Fries der Düsseldorfer Künstler". Für diese vier Blätter benutzt er nicht nur die damals in Deutschland wenig gebräuchliche Technik der Lithographie, er schafft darin außerdem Karikaturen, und zwar Portraitzarikaturen; eine Gattung, die selbst 1848 in Deutschland noch unüblich war²⁾, die aber in Frankreich, besonders durch Daumier, gepflegt wurde.³⁾

Aber nicht nur Technik und Darstellungsweise dieser Arbeit orientieren sich an Beiträgen aus der französischen illustrierten Presse. Auch die friesartige Komposition des Blattes deutet auf ähnliche Graphiken der französi-

¹⁾ Cohen, Walter: Randbemerkungen zur Geschichte der Düsseldorfer Malerschule. I. Andreas Achenbach als Karikaturist. In: Zeitschrift für bildende Kunst, 51. Jahrgang (N.F., 27. Jhg.). - Leipzig 1916, S. 106

²⁾ Vgl.: Fuchs, E.: "1848 ..." (s.o.), S. 24

³⁾ Vgl.: Balzer, W.: s.o., S. 89

schen Karikaturisten hin. Durch mehrere Hefte von "La Caricature" zogen sich die von Grandville entwickelten "Processions politiques". Dies waren Bilderstreifen, die "Personen des öffentlichen Lebens karikaturistisch aneinanderreihen"¹⁾. Benjamin, ein Künstler, der häufig mit Grandville zusammenarbeitete und für ihn lithographierte²⁾, scheint diesen Zug karikierter Persönlichkeiten aufgegriffen und in seinem "Weg in die Nachwelt" verwendet zu haben. Auch hier werden, wie im Fries Achenbachs, bestimmte, mit Namen benennbare Künstler durch Verzerrungen ihrer Physiognomie karikiert.³⁾

Abb. 129

Auch Achenbachs Radierung "Erinnerungen an den Düsseldorfer Kameval 1842" beruht auf der Portraitkarikatur.⁴⁾

Abb. 130

¹⁾ Vgl.: Sello, G.: s.o., S. 13

²⁾ Vgl.: "Grandville. Das gesamte Werk" (s.o.), S. 57

³⁾ Cohen gibt die Namen der in Achenbachs Fries karikierten Künstler an. Es sind von links nach rechts: Lorenz Clasen, Paul Kiederich, J.W. Schirmer, Rudolf Jordan, C.F. Lessing, Alf. Rethel, A. Achenbach, 2 x Lasinsky, Chr. Breslauer, Alex. Heubel, Karl Herrmann, Krafft, J.W. Bottomley, Meyer von Bremen, Alex. Körner. Vgl.: Cohen, W.: s.o., S. 106

⁴⁾ Wer hier karikiert wird, läßt sich einem Erklärungsblatt zu dieser Graphik entnehmen, das sich im Kupferstichkabinett des Kunstmuseums Düsseldorf unter der Inv.-Nr. 19/69 a befindet. Dargestellt sind von links nach rechts: Spohr (Rentner), Cobes Schmitz (Weinwirth), Weiler I (Adv. Anw.), Kray (Reg.-Secretair), Eisenbarth (Literat und Gasthofbesitzer, Römischer Kaiser), v. Stockum (Möbelfabrikant)

Durch die überdimensionalen Köpfe, die auf kleinen Körperchen erscheinen, werden die karikierten Gesichter der einzelnen Gestalten weitaus mehr als in den oben genannten Arbeiten betont. Die Verzerrung der Proportionen, die den Kopf als das wesentliche Element der Karikatur herausstellt, hat unter anderen auch Grandville benutzt, so z.B. in der Illustration "Die Ärzte" (1838) zu den

Abb. 131 Fabeln La Fontaines.

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang auch das kleine Werk "Kunstkritiker" (1838), das sich im Stadtgeschichtlichen Museum in Düsseldorf befindet und Achenbach zugeschrieben wird. Auch hier kann man die dargestellten Personen mit bestimmten Namen in Verbindung bringen.¹⁾ Achenbach benutzt in diesem Fall die für eine Karikatur ungewöhnliche Technik der Ölmalerei.

Diese frühen Karikaturen Achenbachs sind nicht nur für das Oeuvre dieses Künstlers von Bedeutung, sondern für die gesamte Entwicklung der Karikatur in Deutschland. Sie gehören zu den ersten deutschen Portraitkarikaturen und beweisen, daß schon in den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts Beziehungen zwischen der deutschen Graphik und der französischen Karikatur bestanden.

¹⁾ Vermutlich sind hier Wilhelm von Schadow, Immermann, Schnaase, Gräfin Ahlefeldt und Theodor Hildebrandt dargestellt. Vgl.: Angaben zum Bild im Stadtgeschichtlichen Museum Düsseldorf

4.4. Zusammenfassung und Ergänzung

Die Wort und Bild verbindende humoristische Düsseldorfer Graphik der späten 40er Jahre des 19. Jahrhunderts zeichnet sich aus durch ihre aktuelle Thematik und ihre Abkehr von der Form der Arabeske.

Die Entwicklung zum Malerischen, die sich schon in der späten arabeskenhaften Graphik abzeichnete und formal zu einer Lösung zwischen Wort und Bild führte, setzt sich fort, so daß in den humorvollen Arbeiten der späten 40er Jahre Text und Graphik generell nur noch durch den gemeinsamen inhaltlichen Hintergrund verbunden sind.

Die formale Trennung von Wort und Bild hat für die meisten Werke zur Folge, daß sich das Gleichgewicht zwischen diesen Teilen der Arbeit verschiebt und entweder der Text oder die Graphik zum dominierenden Teil der Arbeit wird. Auf qualitativer Ebene zeigt sich dabei oft eine Unterordnung des Bildes unter den Text. Häufig greift die Graphik nicht den Humor des Textes auf, ergänzt ihn auch nicht durch eigene humorvolle Elemente, sondern gibt nur den vordergründigen Sachverhalt des Wortes wieder. Jedoch von der quantitativen Verteilung ausgehend, ist am Ende der 40er Jahre eine deutliche Betonung des Bildes feststellbar. Dies läßt sich schon an den nun entstehen-

den Formen der Publikation ablesen. Dem Bilderbogen folgend, entstehen der Bilderroman und die illustrierte Zeitschrift, deren häufigste Beitragsform das Einzelbild mit wenigen ergänzenden Textzeilen ist.

Besonders in einigen dieser Beiträge lebt der Gedanke der Arabeske fort, Wort und Bild zu einer Einheit zu verbinden. Ich denke an jene Einzelbilder mit Textzeile, in denen sich Text und Graphik in der Weise ergänzen, daß der Inhalt bzw. die Pointe sich nur durch beide Teile des Beitrags erschließt. Diese Arbeiten lassen sich vielleicht sogar mit dem Emblem vergleichen, dessen Icon ohne das Epigramm oft unlösbar rätselhaft ist. Auch bei einigen Buchillustrationen und Graphiken zu Erzählungen in den "Düsseldorfer Monatsheften" ist ein Bestreben zu bemerken, Wort und Bild als sich gegenseitig ergänzende, gleichwertige Partner aufzufassen.

Das Genrehafte der späten Arabesken, das die humorvolle Wirkung von der Gestaltung des Rankwerks und der Anordnung illustrierender Elemente allein auf die Darstellung komischer Situationen verlagerte, wird von den meisten Arbeiten der späten 40er Jahre aufgegriffen. Daneben benutzen viele Düsseldorfer Künstler aber auch Stilmittel der Karikatur, wodurch sich die komische Wirkung der Zeichnung in erster Linie aus der Gestaltung von Personen und Gegenständen ergibt.

Diese formalen Ausdrucksmittel, die in einigen Fällen der französischen Karikatur und insbesondere den Arbeiten Grandvilles entlehnt sind, werden aber in der Regel nicht mit einer böartigen und kämpferischen Absicht verbunden, so daß man die Graphik mit der französischen Karikatur vergleichen könnte. Wird jedoch ein Zustand durch Text und Inhalt eines Bildes direkt angeprangert, so greift der Künstler bei der formalen Gestaltung seiner Arbeit generell auf das Genre zurück oder lenkt sie ins Spielerische und Puppenhafte, wodurch die Wirkung des Beitrages abgemildert wird. Karikaturen in Inhalt, Form und Tendenz schaffen nur Schrödter, Achenbach und F. Schröder.

Mit der einsetzenden Reaktion im Jahre 1849 wenden sich die Düsseldorfer Künstler der humoristischen Graphik wieder von aktuellen Themen, aber auch von den Formmitteln der Karikatur ab. Ab 1850 hat sich in der Düsseldorfer Graphik generell das humoristische Genre durchgesetzt. Außerdem wird die formale Trennung von Wort und Bild nun noch deutlicher sichtbar.

Die den "Düsseldorfer Monatsheften" folgenden Gemeinschaftswerke der Düsseldorfer Künstlerschaft wenden sich wieder Gedicht und Lied zu und schließen insofern an die Tradition der "Lieder und Bilder" an. Sie erscheinen mit unter-

schiedlichen Titeln von 1851-1877 und werden in der Literatur in der Regel abgekürzt als "Künstler-Alben" bezeichnet.¹⁾

Die "Künstler-Alben" sind alle nach dem gleichen Prinzip aufgebaut und in einen Bildteil mit lithographierten Tafeln und einen Textteil gegliedert. In den ersten Jahrgängen steht der Bildteil unter einem Motto, d.h. die Tafeln beziehen sich inhaltlich auf ein bestimmtes Thema.²⁾ In den Bänden nach 1855 ist der gemeinsame Leitgedanke der Bilder weiter gefaßt³⁾, oder aber die Arbeiten sind ohne ersichtlichen Zusammenhang aneinandergefügt. In der Regel sind diese Graphiken mit Untertiteln versehen, die kurz das Thema der Darstellung angeben.

Eine Ausnahme bildet in dieser Hinsicht der Band "Deutsche Sprichwörter und Spruchreden" (1852)⁴⁾, den man ebenfalls

1) Eingesehen wurden die Exemplare der UB Düsseldorf. Zu Titel und Erscheinungsdaten der einzelnen Bände, vgl.: S. 71

2) Als Themen der Bildteile lassen sich z.B. angeben: "Monatbilder", "Nationalitäten", "Tugenden und Laster".

3) Die Themen der Bildteile lauten z.B.: "Bilder aus dem Leben" oder "Genrebilder".

4) Eingesehen wurden ein deutsches und englisches Exemplar der UB Düsseldorf mit folgenden Titeln:
Deutsche Sprichwörter und Spruchreden in Bildern und Gedichten. Ausgeführt im lithographischen Institut von Arnz & Comp. - Düsseldorf 1852, Verlag von Arnz & Comp.
Proverbs and sayings. Illustrated by Düsseldorf artists. - o.O. 1854 (Diese Ausgabe enthält keinen Gedichtteil)

als Gemeinschaftswerk der Düsseldorfer Künstler bezeichnen kann. Hier sind die Graphiken des Bildteils jeweils mit einem Sprichwort unterschrieben, welches das Bild humorvoll erläutert. So trägt z.B. Camphausens Beitrag, der ein kleingewachsenes und nicht gerade hübsches Paar zeigt, die Textzeilen: "Es ist kein Töpfchen so klein, es findet sein Deckelein." In den Tafeln der "Deutschen Sprichwörter" wird somit bewußt ein inhaltliches Zusammenspiel von Wort und Bild herausgestellt, das in den Beiträgen der "Künstler-Alben" nicht zu finden ist.

Abb. 132

Im übrigen ist dieser Band aber durchaus mit den "Künstler-Alben" vergleichbar. Auch hier ist der Bildteil nicht nur formal, sondern ebenfalls inhaltlich vom Textteil des Buches getrennt, d.h. die lithographischen Tafeln des Bildteils lassen sich keineswegs als Illustrationen zum Textteil bezeichnen. Die Gedichtteile dieser Bände bleiben grundsätzlich unillustriert. Nur selten sind kleine, unsignierte Holzschnitte und Initialen oder illustrierende lithographierte Tafeln in diesen Teil eingefügt.

Wie schon die Titel dieser Gemeinschaftsunternehmen der Düsseldorfer Künstlerschaft nach 1850 besagen, stellen diese Werke Sammelbände dar, Sammelbände einzelner graphischer Blätter und Gedichte. Eine Verbindung von Wort und Bild, ein "Gesamtkunstwerk" im Buch, wird aber in diesen Bänden nicht angestrebt. Wort und Bild stehen hier isoliert nebeneinander.

Im ersten Band des "Düsseldorfer Künstler-Albums" (1851) klingt die enge formale Beziehung nach, die die Arabeske zwischen Wort und Bild herstellte. Im noch reich illustrierten Gedichtteil versuchen z.B. Camphausen und Süss, die Verse in ihre Komposition mit einzubeziehen. So verwendet Süss in seiner Arbeit zu dem Gedicht "Das Hühnerneest" Elemente der Darstellung (Säule und Balken) als Begrenzung des Textfeldes. Auch in späteren Werken (ab 1860) tauchen innerhalb der Textteile der "Künstler-Alben" wieder Graphiken auf, die versuchen, Zeilen eines Gedichtes in ein Bild zu integrieren. Ich denke z.B. an die Lithographie Beckers, die im "Neuen Düsseldorfer Künstler-Album" (Bd. II, 1860, S. 16/17) erschien. In den Publikationen "Album deutscher Kunst und Dichtung" und "Uhlands Gedichte" (beide 1867)¹⁾ läßt sich sogar die Absicht erkennen, die alte Form des Gedichtbandes und die illustrierende Arabeske neu zu beleben. Eine Verbindung von Bild und Gedichtzeilen zu einer künstlerischen Ein-

Abb. 133

Abb. 134

Abb. 135²⁾

1) Eingesehen wurden die Ausgaben der UB Düsseldorf: Album deutscher Kunst und Dichtung. Herausgegeben von Friedrich Bodenstedt. Mit Holzschnitten nach Originalzeichnungen der Künstler, ausgeführt von R. Brend'amour. - Berlin 1867 und Uhlands Gedichte. Mit Holzschnitten nach Zeichnungen von Camphausen, Cloß, Mackart, Max, Schrödter, Schütz. - Stuttgart 1867, Verlag der J.G. Cottaschen Buchhandlung

2) Die Abbildung zeigt eine Arbeit Wilhelm Camphausens von 1863 zu dem Gedicht "Der Schmied" aus "Uhlands Gedichte" (s.o., Anm. 1), S. 43

heit, in der die Rhythmik der Verse durch das Rankwerk aufgegriffen und verbildlicht wird, kommt aber nicht mehr zustande.

Von diesen einzelnen Versuchen abgesehen, setzten sich die Düsseldorfer Künstler nach 1850 jedoch wenig mit Gedicht und Lied auseinander. Ihre Arbeiten erscheinen zwar in Gedichtbänden, sind aber als selbständige graphische Genrebilder im Buch zu beurteilen. Die Zuwendung zum Genre ist mit einem malerischen Stil verbunden, der sich schon an den späten Arabesken und an vielen Beiträgen der "Düsseldorfer Monatshefte" ablesen ließ und der ab 1850 ganz deutlich wird. Durch die Technik der Lithographie wird diese Manier gefördert.

Nicht nur als Zeitungsbeilage, wie in den "Düsseldorfer Monatsheften", sondern auch im Buch - als Illustration von Prosa und Gedicht - wird die Lithographie in den 50er Jahren zur üblichen graphischen Technik. Sie ermöglicht es, Gesetzmäßigkeiten der Malerei direkt in die Graphik zu übertragen. Der Tondruck, der die Arbeiten der späten 40er und 50er Jahre mit einem einheitlichen beige-braunen Farbton überzieht, begünstigt ein Verschwinden der Linien und verstärkt die malerische Tendenz der Graphiken.

Viele dieser Arbeiten wirken schon allein aufgrund dieser Technik wie Gemäldereproduktionen.¹⁾

Die meisten lithographischen Tafeln, die als Beilagen oder in Büchern erscheinen, haben außerdem den Anspruch graphischer Einzelblätter und waren anscheinend auch Sammelobjekte.²⁾ In der Subskriptionsankündigung der "Düsseldorfer Monathefte" von 1851 werden sie als "Kunstblätter" bezeichnet.³⁾ Im Titel der "Märchen und Sagen für Jung und Alt"⁴⁾ wird ausdrücklich vermerkt: "Jede Lieferung enthält zwei Kunstbeilagen."

Nicht zuletzt weist die formale Distanzierung der Graphik vom Text innerhalb der Buchillustration darauf hin, daß sie sich zum selbständigen graphischen Genrebild im Buch entwickelt hat. Hörisch schreibt in diesem Zusammenhang: "Mit der Wiederherstellung dieser überkommenen Verhältnisbestimmungen aber verliert die Düssel-

¹⁾ Einige Arbeiten, die in den "Künstler-Alben" erscheinen, sind tatsächlich Gemäldereproduktionen.

²⁾ Die Düsseldorfer UB besitzt z.B. eine Sammelmappe mit lithographierten Tafeln der ersten drei Bände der "Düsseldorfer Monathefte".

³⁾ Vgl.: S. 225

⁴⁾ Eingesehen wurde das Exemplar der UB Düsseldorf: Märchen und Sagen für Jung und Alt. 1. Lieferung. Verlag des lithographischen Instituts von Arnz & Comp. - o.J. (1856-1857)

Nach Bang ist dieses Werk der erste Band einer Reihe, die ab 1857 jahrgangsmäßig erschien. Vgl.: Bang, Ilse: Die Entwicklung der deutschen Märchenillustration. - München 1944, S. 85

dorfer Malerschule ihren eigentümlichen Reiz, den sie der Preisgabe tradierter Grenzziehungen zwischen den ästhetischen Medien verdankte."¹⁾

Die Abkehr von der Arabeske, die Neigung zum Malerischen, die Technik der Lithographie und nicht zuletzt die formale Lösung vom Text führen am Ende der 40er Jahre mit steigender Tendenz dazu, daß sich das komische Element der Darstellungen auf ihren Inhalt beschränkt. Die humorvolle Düsseldorfer Graphik geht auf im anekdotenhaften Genre.

¹⁾ Hörisch, J.: In: Kalnein, W. v.: s.o., S. 45

5. Humoristische Kunst in Düsseldorf, Entstehung und Entwicklung

"Realismus war eine Reaktion auf die blutleer gewordene Spätromantik, Humor die andere", schreibt Arthur Rümnn.¹⁾

Auch innerhalb der Düsseldorfer Schule läßt sich das Aufkommen des Humors und der humoristischen Graphik um 1830 aus der Auseinandersetzung mit der akademischen Kunstrichtung erklären.

Gegen Ende der 30er Jahre kam es zu einer offenen Diskussion um den "Düsseldorfer Stil", die zum großen Teil auf literarischer Ebene stattfand. Immermann schreibt damals: "Es sieht aus dieser Zeit wiederum ein Zopf heraus, nur ein vornehmerer, poetisch zusammengeflohtener. Es fehlt die letzte Weihe, die naive Ursprünglichkeit, welche die Haare entweder frei wallen läßt oder kurz abschneidet ... Die Farbe fehlt noch der Düsseldorfer Schule, die eigene, selbständig erfundene Farbe."²⁾

Ein weiterer Punkt der Kritik waren neben dem Schematischen und Rührseligen der Düsseldorfer Bilder ihre ge-

¹⁾ Rümnn, A.: s.o., S. 286

²⁾ Vgl.: Hagen, A.: s.o., S. 331, Anm. 73

stellten, posierenden und theatralischen Kompositionen. P.F. Schmidt führt aus, daß diese Bildgestaltung auf die Kompositionslehre¹⁾ Schadows zurückzuführen ist. In diesen Richtlinien für den Akademieunterricht be- stimmt Schadow, daß die Komposition zur Kontrolle der Bildvorstellung immer wieder durch Detailstudien unter- brochen und überprüft werden müsse.²⁾ Mit Hilfe dieser Methode mußten zwar in Form und Farbe solide Bilder ent- stehen, es bestand aber auch die Gefahr, daß durch die- ses Verfahren die Komposition der Bilder erstarrte.

Die Ursache der oft polemischen Äußerungen über die Düs- seldorfer Malerschule ist in den Auseinandersetzungen an der Kunstakademie innerhalb der Künstlerschaft zu su- chen. Mit dem Bild "Trauernde Lohgerber" (1832), in dem Adolf Schrödter das typische Düsseldorfer Bild persi- fliert, beginnt die Kritik an der akademischen Malerei innerhalb der eigenen Reihen.³⁾ Dieses Bild zeigt poin-

1) Schadow veröffentlichte seine Vorstellungen vom Unter- richt an der Akademie im Berliner Kunst-Blatt 1 (1828), 264/73. Dieser Aufsatz mit dem Titel "Meine Gedanken über eine folgerichtige Ausbildung des Malers" wurde in Raczynskis "Geschichte der neueren deutschen Kunst, 1 (1836), 319/30 erneut abgedruckt. Vgl.: Thieme, U.: s.o., Bd. 29. - Leipzig 1938, S. 542
Vgl. auch: S. 12

2) Vgl.: Schmidt, Paul Ferdinand: Biedermeier-Malerei. Zur Geschichte und Geistigkeit der deutschen Malerei in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. - München 1922, S. 207-210.

3) Vgl.: Grunewald, E.: s.o., S. 32

tiert die Bestrebungen der unakademischen Malerei Düsseldorf, d.h. der Malerei, die die festgesetzten Normen Schadows ablehnt und sich deutlich in Technik und Thematik von der offiziellen akademischen Malerei distanziert.

Die Bewegung gegen die Lehrmeinung Schadows läßt sich mit den demokratischen Tendenzen der Zeit zwischen 1830 und 1848 in Verbindung bringen. Der preußische Staat förderte die akademische Kunst, weil sie nicht realistisch war und von den "bewegenden Fragen der Gegenwart" ablenkte. Wie Hütt erläutert, wurden von 1803-1830 Hochschulen und Akademien durch vom preußischen Staat eingerichtete Kommissionen überwacht, die das Recht hatten, vermeintliche Staatsfeinde unter den Studenten zu bespitzeln und zu verhören.¹⁾ Vor 1830 wäre demnach ein Widerstand gegen die traditionelle Kunstrichtung nicht möglich gewesen. Jegliche Opposition gegen die offizielle akademische Kunst wäre durch die Kommissionen sofort unterbunden worden.

Diese positive und ernstzunehmende Kritik an Schadow innerhalb der Akademie wurde von außen geschürt durch Verleumdungen, die seit seinem Amtsantritt in Umlauf gesetzt worden waren. Aus dem Widerwillen gegen alles

¹⁾ Zu Zitat und Ausführungen, vgl.: Hütt, W.: "Der Einfluß des preußischen Staates ..." (s.o.), S. 19

Preußische warf man dem Preußen Schadow vor, er habe seine aus Berlin mitgebrachten Schüler bevorzugt.¹⁾

Trotz der Spannungen am Ende der 30er Jahre innerhalb der Düsseldorfer Akademie kam es nicht zu einer Trennung der Düsseldorfer Künstlerschaft in ein Lager akademischer und einen Kreis unakademischer Künstler. Loup führt aus, daß alle akademischen und unakademischen Künstler sich gegenseitig tolerierten und in gleicher Weise bemüht waren, die Gemeinschaft der Düsseldorfer Künstler aufrecht zu erhalten.²⁾ Auch an den Statuten des "Malkasten", der 1848 gegründeten Vertretung der freien Künstlerschaft, ist dies deutlich abzulesen. Schon der Name "Malkasten" sollte hervorheben, daß es auch der freien Künstlerschaft darum ging, die Gemeinschaft der Düsseldorfer Künstler trotz unterschiedlicher Kunstanschauungen zu erhalten. Im "Malkasten" sollten sich "Alle Farben, sowohl der politischen wie der künstlerischen Gesinnung ... in harmonischem Kreise zusammenfinden, um das gemeinschaftliche Ziel, die Förderung des künstlerischen Lebens, möglichst voll-

¹⁾ Vgl.: Loup, K.: s.o., S. 175

²⁾ Vgl.: Loup, K.: s.o., S. 173-184

kommen zu erreichen".¹⁾ Schadow und die freie Künstlerschaft leitete demnach ein gemeinsames Interesse, dem gegenüber alle Streitigkeiten und ernsthaften Auseinandersetzungen als nebensächlich erschienen: die Erhaltung der Künstlergemeinschaft in Düsseldorf als Basis für ein produktives künstlerisches Arbeiten.

Deshalb konnten auch nach der Bildung einer unakademischen Künstlerschaft graphische Gemeinschaftswerke entstehen, die gemeinsam von akademischen und unakademischen Künstlern gestaltet wurden. Der Eintritt Schadows in den "Malkasten" (1850) wurde aus diesem Grund außerordentlich begrüßt. Man sah darin ein offizielles Freundschaftsbündnis zwischen der Akademie und der freien Künstlerschaft.²⁾

Fast alle Künstler, die in Düsseldorf humoristische Arbeiten fertigten, studierten an der Düsseldorfer Akademie unter Schadow und waren Genremaler. Sie bildeten demnach zusammen mit den Landschaftsmalern den Kreis der Düsseldorfer Künstler, dem Schadow von Anfang an reserviert gegenüberstand, weil er sich nicht seiner Vorstellung von Kunst

1) Daelen, E., zitiert bei: Schwarz, W.: s.o., S. 56, Anm. 1

2) Vgl.: Schaarschmidt, F.: s.o., S. 185

anschloß. In den 30er Jahren gehörten diese Künstler erwartungsgemäß zu den ersten, die sich auch offiziell von der Akademie distanzierten. Landschaftsmalerei, Genre und Humor fallen in das Gebiet der unakademischen Kunst, d.h. wurden von den Künstlern in Düsseldorf gepflegt, die sich ausdrücklich gegen die akademische Kunst wandten.

Humorvolle Malerei und Graphik standen jedoch nicht unmittelbar auf der Seite der Landschaftsmalerei und des sich aus ihrer naturalistischen Darstellungsweise entwickelnden Realismus.¹⁾ Sie nahmen gewissermaßen eine Zwischenstellung zwischen der idealistischen, akademischen Kunst und dem aufkommenden Realismus ein. Diese Position der humorvollen Kunst erklärt sich aus ihrem humoristischen Charakter. Humor steht über den Extremen, denn er bildet gerade den Kontrast zwischen Ideal und Wirklichkeit ab.²⁾

Die Auflösung des geschlossenen Weltbildes, die Empfindung eines unüberwindbaren Gegensatzes zwischen dem Endlichen und Unendlichen war in der romantischen Epoche zum lebensbestimmenden und damit auch zum künstlerischen

1) In der Zeit zwischen 1830 und 1890 war "realistische Malerei ohne naturalistische Darstellungsweise nicht denkbar". Schmoll gen. Eisenwerth, J.A.: Realistische Malerei und Fotorealismus. Zu einer Reihe von Ausstellungen und Katalogen der jüngsten Zeit. In: Kunstchronik, 27. Jhg., Heft 2. - Nürnberg 1974

2) Vgl.: S. 43

schen Problem geworden.¹⁾ Die neue Weltsicht ging einher mit einschneidenden Veränderungen der Lebensbedingungen, die sich ab 1750 in zunehmendem Maße abzeichnen begannen. Der Aufschwung der Naturwissenschaften, die zahlreichen Erfindungen, aber auch der Bevölkerungsanstieg förderten das industrielle Wachstum, woraus sich wiederum Änderungen der sozialen und gesellschaftlichen Verhältnisse ergaben. Die Verunsicherung, die aus dem Wandel des Menschen und seiner Umwelt folgte, führte zu einem Bedürfnis nach Muße und Beschaulichkeit und zu einer Flucht in die überschaubare, kleine und in sich stimmige, häusliche Welt.²⁾ "Die seelische Lage (der Zeit von 1830-1840)⁴⁾ ist die einer Resignation und stiller wehmütiger Heiterkeit."³⁾

Die humorvolle Kunst um 1830 scheint aus diesem Grund den Gegensatz zwischen dem Tatsächlichen und Wünschens-

¹⁾ Vgl.: S. 40/41

²⁾ Vgl.: Sedlmayr, Hans: Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit. - Frankfurt/M., Berlin, Wien 1973, S. 32-34 u. S. 141-143

³⁾ Sedlmayr, H.: s.o., S. 150

⁴⁾ d. Verf.

werten bewußt zu verkleinern und auszugleichen.¹⁾
Bernhard bezeichnet die komische Kunst dieser Zeit
deshalb als "Kleinhumor" und weist ihre nahe Ver-
wandtschaft mit der Idylle nach.²⁾ Sedlmayr kennzeich-
net den Humor der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts
als "seelischen Ersatz des Mythos" in einer Welt, die
zur "alltäglichen 'Wirklichkeit' versachlicht" ist.³⁾
Auch die humoristische Kunst Düsseldorfs bleibt zumin-
dest bis zum Ende der 40er Jahre des 19. Jahrhunderts
der kleinbürgerlichen Welt verhaftet. Nicht zuletzt
deshalb erfreute sie sich gerade in diesen Kreisen der
Bevölkerung großer Beliebtheit.

In den humoristischen Genregemälden⁴⁾ Düsseldorfs zeigt
sich die komische Wirkung in erster Linie auf der in-
haltlichen Ebene, d.h. die Komik ergibt sich aus der
dargestellten Situation. Verstärkt wird diese Wirkung
häufig durch formale Gegensätze in der Gestaltung von
Personen oder Physiognomien.

¹⁾ Vgl.: Bernhard, Klaus: Idylle. Theorie, Geschichte, Dar-
stellung in der Malerei 1750-1850. Zur Anthropologie
deutscher Seligkeitsvorstellungen. Phil. Diss. - München
1976. In: Dissertationen zur Kunstgeschichte 4, 1977,
S. 110

²⁾ Vgl.: Bernhard, K.: s.o., S. 110-114

³⁾ Sedlmayr, H.: s.o., S. 33/34

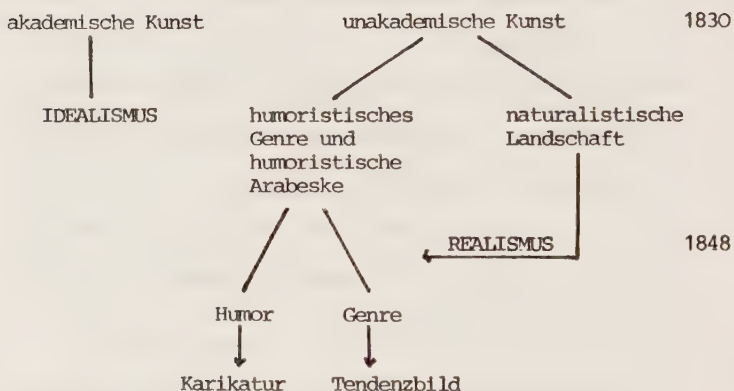
⁴⁾ Humorvolle Malerei ist außerhalb des Genres schwer vor-
stellbar.

Die humoristische Graphik, die von Düsseldorfer Genre-malern geschaffen wird und somit in gewisser Weise parallel zum humoristischen Genre in den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts entsteht, hat darüber hinaus noch andere Möglichkeiten, humorvolle Effekte zu erzielen. In der Arabeske führt in erster Linie die Gestaltung des Rankwerks und die Anordnung einzelner Szenen und Figuren im Rankwerk zum humorvollen Ausdruck. Erst in den 40er Jahren verlagert sich die komische Wirkung der Arabeske hauptsächlich auf den Inhalt ihrer Darstellungen. Daneben bewirkt auch der malerische Stil der Arbeiten, daß sich humoristische Graphik und humoristisches Genre annähern.

Die politischen Ereignisse in Deutschland am Ende der 40er Jahre zwingen auch die Künstler Düsseldorfs dazu, sich mit der Gegenwart zu beschäftigen. In Graphik und Malerei trennen sich Humor und Genre und wenden sich dem Realismus zu. Aus dem Genre entsteht das Tendenzbild, das Humorvolle nähert sich der Karikatur. Die Humor und Genre verbindende Form der Arabeske tritt gänzlich in den Hintergrund.

Die hier skizzierte und im folgenden Schema verdeutlichte Entwicklung der Jahre 1830-48 trifft vielleicht nicht auf das Werk jedes Düsseldorfer Künstlers des humoristi-

schen Faches zu, läßt sich aber deutlich am Oeuvre der Begründer und Hauptvertreter der humoristischen Kunst ablesen.



Obgleich sich Hasenclever fast ausschließlich auf dem Gebiet der Malerei betätigte, Schrödter daneben häufig auch die graphische Technik benutzte, ist der Ansatz dieser Genre-maler, bezogen auf die humoristische Kunst, sehr ähnlich. Ihr Widerstand gegen die herrschende akademische Kunstrichtung manifestiert sich in ihren Gemälden "Trauernde Lohger-

ber" (Schrödter, 1832) und "Atelierszene" (Hasenclever, 1835)¹⁾.

Schrödter persifliert in seinem Bild die rührselige Historienmalerei. "Ein keckerer Vorstoß gegen das damals in Düsseldorf Übliche war kaum denkbar: Statt tragischer Geschichtshelden in Kostüm und Pose, Alltagstypen der Zeit in Arbeitskleidung. Das Bild löste in Düsseldorf wahre Stürme der Heiterkeit aus, erkannte man doch in den trübselig dahockenden Gerbern eine Parodie auf Karl Friedrich Lessings 'Trauerndes Königspaar'".²⁾

Hasenclever greift in seinem Bild "Atelierszene" nicht nur die Kunstrichtung, sondern auch die Arbeitsweise der akademischen Künstler an. Er glossiert Modellrealismus, Detailrealismus, Studium nach dem Modell, Räuberthematik, Ritterromantik und den "ernsten Geist der Schule".³⁾

Für Hütt sind die Bilder Hasenclevers und Schrödters mit ein Beweis dafür, daß sich in Düsseldorf schon in den 30er Jahren in der Genremalerei realistische Ten-

¹⁾ Abbildungen und Angaben zu den Gemälden, vgl.: Kalnein, W. v.: s.o., S. 325 (Nr. 91) und S. 480 (Nr. 246)

²⁾ Schwarz, W.: s.o., S. 35

³⁾ Katalog des Kunstmuseums 1969 (s.o.), S. 117

denzen zeigen.¹⁾ Hütt hat insofern recht, als man an diesen Bildern die Trennung von Humor und Genre um 1848 schon voraussehen kann. Diese Bilder sind keine Genrebilder, weder mit realistischer noch humoristischer Tendenz. Schröders und Hasenclevers Arbeiten sind inhaltliche Karikaturen, d.h. sie karikieren die akademische Malerei Düsseldorfs, ohne die Stilmittel der Karikatur zu benutzen.

Erklärbar wird dieser Vorgriff auf die Kunst der Revolutionszeit nur durch die äußeren Verhältnisse. Durch die Auseinandersetzungen innerhalb der Akademie in den 30er Jahren, die sicherlich auch mit den freiheitlichen Bestrebungen Frankreichs zu dieser Zeit in Verbindung zu bringen sind, war jeder Künstler zur Stellungnahme gezwungen. Genau wie um 1848 erforderten es die Zeitumstände, sich mit den Dingen der Gegenwart zu beschäftigen. Deshalb nehmen diese Bilder im Werk beider Künstler, wie auch ihre Arbeiten von 1848²⁾, eine Ausnahmestellung ein.

Schrödter insbesondere auf dem Gebiet der Graphik, Hasenclever innerhalb der Malerei sind typische Vertreter des

¹⁾ Vgl.: Hütt, W.: "Die Düsseldorfer Malerschule" (s.o.), S. 59

²⁾ z.B. der "Piepmeyer" Schröders oder "Ein Magistrat aus dem Jahre 1848" von Hasenclever

bürgerlichen "Kleinhumors". Beide bevorzugten Weinseligkeit, Wirtshausromantik und Trinkerpoesie als Themen für ihre Arbeiten. Hasenclever unterstreicht den Humor seiner Genregemälde bevorzugt durch gegensätzliche Physiognomien.¹⁾ Dabei kommt es jedoch nie zu übertriebenen Verzerrungen. Die Grenze zur Karikatur wird nie überschritten. Schrödter stehen, weil er auch die graphische Technik benutzt, andere Mittel zur Verfügung, den Humor seiner Genreszenen zu betonen. In der Arabeske umkleidet er sie mit spielerischem Rankwerk, das oft bildhaft ihre komische Wirkung hervorhebt.

Im Zuge der politischen Ereignisse im Jahre 1848 entscheidet sich Hasenclever im Anschluß an das Genre für das Tendenzbild. Schrödter dagegen trennt sich nicht von der komischen Kunst und entschließt sich zur Karikatur. Nach 1849 verlassen beide Künstler wieder die eingeschlagenen Wege zum Realismus und bemühen sich, das humoristische Genre erneut zu beleben. Dies konnte ihnen jedoch aufgrund des neuen, des der Wirklichkeit enger verbundenen Zeitgeistes nicht gelingen. Schrödters Arbeiten finden nicht mehr zum Humor vor 1848 zurück. Sie verflachen und werden zu leblosen, für die Zeit wenig

¹⁾ so z.B. in den Arbeiten zum "Examen des Hieronymus Jobs", vgl.: S. 143

verständlichen Idyllen. Trotz der kurzen Wendung zum Realismus unter dem Diktat der Zeitgeschichte bleiben demnach Hasenclever und Schrödter der kleinbürgerlichen Welt verhaftet.

Camphausen, Sonderland und Ritter wenden sich selbst 1848/49 nicht eindeutig dem Realismus zu. Auch in ihren Beiträgen zu den "Düsseldorfer Monatsheften" lebt häufig das humoristische Genre weiter.

Achenbach und Schröder müssen in diesem Zusammenhang als Ausnahmen betrachtet werden. Achenbach als Landschaftsmaler stand schon in den 30er Jahren auf der Seite des Realismus.¹⁾ Ungebunden an das Genre, konnte er deshalb schon früh Karikaturen fertigen. Schröder als Arzt und dilettierender Graphiker kam ohne akademische Ausbildung und Bindung an irgendeine Kunstgattung zur Karikatur. Beide Künstler konnten wegen ihrer Unabhängigkeit vom humoristischen Genre Karikaturen schaffen, die hochpolitisch, bissig und verletzend waren. Außerdem benutzten sie Gestaltungsmittel, die den Vertretern des humoristischen Genres fremd waren.

1) Vgl.: S. 282

In einem Katalog des Kunstmuseums Düsseldorf wird die erste größere Arbeit Achenbachs von 1831 als "nüchterne Wirklichkeitsschilderung" bezeichnet, "die in der Düsseldorfer Malerschule in diesen Jahren noch als unkünstlerisch galt". Vgl.: Die Düsseldorfer Malerschule. Bildhefte des Kunstmuseums Düsseldorf 4. - Düsseldorf 1967, S. 51

Die politischen Verhältnisse nach der 48er Revolution verhindern die Weiterentwicklung der komischen Kunst zur Karikatur und zwingen ihre Vertreter dazu, auf das Niveau des humoristischen Genres zurückzukehren. Der Qualitätsverfall der humoristischen Kunst um 1850 ist aber nicht nur durch den Zwang der äußeren Verhältnisse zu erklären, sondern wird auch aus dem Generationenwechsel dieser Zeit verständlich.

Hasenclever und Ritter starben 1853. Schrödter und Sonderland waren 1850 45 Jahre alt. Inzwischen war eine neue Künstlergeneration herangewachsen, die andere Zielvorstellungen hatte und der daher der kleinbürgerliche Humor dieser Maler und Graphiker fremd war.

Anhang

Verzeichnis der mir bekannten Buchillustrationen zu epischen Texten bzw. Kinder- und Jugendbüchern von A. Schrödter, H. Ritter, W. Camphausen, J.B. Sonderland und G. Stüs.¹⁾

Adolf Schrödter:

Chamisso, Adelbert von: Werke. Weidmann'sche Buchhandlung, 4. Bd. (Gedichte, Adelberts Fabel, Peter Schlemihl). - Leipzig 1836, S. 227-327: Peter Schlemihl's wundersame Geschichte mit vier Illustrationen von A. Schrödter²⁾

Eichendorff, Joseph: Aus dem Leben eines Taugenichts. Simon. - Berlin 1842³⁾

Musäus, Johann Karl August: Volksmärchen der Deutschen, 1842 und 1845. Vgl.: S. 150, Anm. 3

Simrock, Karl (Hrsg.): Till Eulenspiegels auserlesene Schwänke, o.J. Vgl.: S. 151, Anm. 3

Henry Ritter:

Irving, Washington: Auswahl aus seinen Schriften, 1856. Vgl.: S. 154, Anm. 1

- 1) Alle Angaben sind, wenn nicht anders vermerkt, dem Katalog der UB Düsseldorf entnommen.
- 2) Die vier Radierungen Schrödters stehen in der Nachfolge der Illustrationen George Cruikshanks, die in einer englischen Ausgabe des "Peter Schlemihl" (1823/24) veröffentlicht wurden. Zum gleichen Thema entstanden 1839 Graphiken von Adolf Menzel. Vgl.: Grunewald, E.: s.o., S. 98/99 und Rümman, A.: s.o., S. 282/283
- 3) Die sechs Lithographien sind die ersten Illustrationen zum "Taugenichts". Vgl.: Grunewald, E.: s.o., insbesondere S. 99-102

Wilhelm Camphausen:

Buelau, Friedrich, u.a.: Die deutsche Geschichte in Bildern. Bd. 1-3. - Dresden 1862

Camphausen, Wilhelm: Ein Maler auf dem Kriegsfelde, 1856. Vgl.: S. 160, Anm. 2

Hahn, Ludwig: Friedrich der Große. Mit zehn Bildern aus dem Leben Friedrichs des Großen von W. Camphausen und zehn Bildnissen Friedrichs und seiner Zeitgenossen. - Berlin 1855

Irving, Washington: Auswahl aus seinen Schriften, 1856. Vgl.: S. 154, Anm. 1

Pulitz, Gustav: Arabesken, 1854. Vgl.: S. 160, Anm. 1

Johann Baptist Sonderland:

Arenz, Karl: Die Geschwister. Eine Erzählung für die liebe Jugend. - Düsseldorf o.J. (1851)

Basse, A.F.W. (Hrsg.): Weihnachtsgabe. IX. Jahrgang. Düsseldorfer Weihnachts- und Neujahrsbüchlein. Ein Geschenk für Kinder. - Düsseldorf o.J. (1853)

Bayerle, Bernhard Gustav: Katholische Festbilder. - o.O., o.J. (1845-47)

Blüten vaterländischer Dichter. Deutschen Frauen und Jungfrauen gewidmet. - o.O., o.J. (um 1850)

Durelie. Theater-Almanach für die Jugend. - Stuttgart o.J. (Bd. I, 1849 u. Bd. II, 1850)

Hartmann, G.: Vergißmeinnicht. Blumen-Lieder für junge Blumen-Freundinnen gesammelt. - Wesel o.J. (1869)

Herchenbach, W.: Goldspiegel. Bilder aus dem Jugendleben. o.O., o.J. (1852)

Heye, J.P.: Der kleine Kinderfreund, 1851. Vgl.: S. 163, Anm. 2

"Kindermärchen", 1844¹⁾

¹⁾ Vgl.: Bang, I.: s.o., S. 86

"Hauff'sche Märchen". - Stuttgart 1853 (8. Auflage)¹⁾

Sonderland, Johann Baptist: Scenen aus Innermanns
Münchhausen, 1848. Vgl.: S. 178, Anm. 3

Sonderland im Verlag Wilhelm Schulgen, Düsseldorf:²⁾

Das goldene ABC, 1849. Vgl.: S. 165, Anm. 1

Das Federspiel. ABC mit Flügeln aus des Knaben Wunder-
horn

Knabenlust. Eine Auswahl von Gedichten zur Weckung des
jugendlich frischen Sinnes und rüstiger Tätigkeit. -
Düsseldorf o.J. (1849)

Mädchenfleiß. Eine Auswahl von Gedichten für die weib-
liche Jugend, zur Weckung des häuslichen Sinnes

Kinderlust. Eine Sammlung von Kinderliedchen, Sprich-
lein und Reimen, Spielen, Scherzen und Räthseln

Festkränzchen. Eine Auswahl von Gedichten auf die kirch-
lichen Feste sowie zu anderen festlichen Gelegenheiten
für die Jugend. - Düsseldorf 1850

Das lebendige ABC, den Kleinen zur Lust und Lehr, beson-
ders im häuslichen Kreise

Das kleine ABC oder des Kindes erste Unterweisung im Le-
sen

Sue, Eugene: Das Märlein von Fletsch und Winzelchen.
Eine hübsche und belehrende Geschichte für Kinder. -
Frankfurt am Main 1844

Gustav Sius:

Buddeus, Julius (Hrsg.): Der Kinderhimmel³⁾

1) Vgl.: Bang, I.: s.o., S. 86

2) Die Werke sind chronologisch geordnet. Die Bände ohne
Erscheinungsdatum sind der Verlagswerbung auf dem Rück-
umschlag zu "Die Geschwister" von Karl Arenz entnommen.

3) Vgl.: Wiegmann, R.: s.o., S. 341

Eberhard, G.A.: Hannchen und die Kuchlein. - Essen o.J. (1860)

Freundschaftsgabe für junge Mädchen, 1871¹⁾

Der Froschmäusekrieg²⁾

Kolbe, Theodor: Het Wettlopen tüschen den Hasen und den Swinegel. - o.O., o.J. (1855)³⁾

Süs, Gustav:

Swinegels Reiseabenteuer, 1857. Vgl.: S. 169, Anm. 2

Die Mähr von einer Nachtigall, 1857. Vgl.: S. 174, Anm. 1

Froschkünstler Quak, 1862. Vgl.: S. 169, Anm. 3

Wetloppen-Spiel. - o.O., o.J. (um 1860)

Umlauf, Wilhelm: Freud und Schmerz in Haus und Herz, 1861. Vgl.: S. 167, Anm. 1

Wiedemann, Franz: Geschichten, wie sie Kinder gern haben. - o.O., o.J. (1860)

Zuccalmaglio, A.W.: Kinder-Schaubühne. - Dresden o.J. (1864)

Zuccalmaglio, A.W.: Kinder-Comödien. - o.O., o.J. (1870)

¹⁾ Vgl.: Horn, P.: s.O., S. 118

²⁾ Vgl.: Horn, P.: s.O., S. 118

³⁾ Vgl.: Rimann, A.: s.O., S. 293

Literaturverzeichnis

Bach, Ines: Studien zur Karikatur in den "Düsseldorfer Monatsheften". (Unveröffentlichte) Magisterarbeit, TU Berlin, Institut für Kunstwissenschaft, 1977

Balzer, Wolfgang: Der junge Daumier und seine Kampfgefährten. Politische Karikatur in Frankreich 1830 bis 1835. - Dresden 1965

Bang, Ilse: Die Entwicklung der deutschen Märchenillustration. - München 1944

Baur, Otto: Der Mensch-Tier-Vergleich und die Mensch-Tier-Karikatur. Eine ikonographische Studie zur bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts. Phil. Diss. - Köln 1973

Behler, Ernst: Klassische Ironie, Romantische Ironie, Tragische Ironie. - Darmstadt 1972

Bernhard, Klaus: Idylle. Theorie, Geschichte, Darstellung in der Malerei 1750-1850. Zur Anthropologie deutscher Seligkeitsvorstellungen. Phil. Diss. - München 1976. In: Dissertationen zur Kunstgeschichte 4, 1977

Bernhard, Marianne: In: "Grandville. Das gesamte Werk" (s.u.)

Blankarts, Max: Düsseldorfer Künstler. Nekrologe aus den letzten zehn Jahren. - Stuttgart 1877

Boetticher, F. v.: s.u. (Lexika und Handbücher)

Börsch-Supan, Helmut: Das Frühwerk Wilhelm von Schadows und die berlinischen Voraussetzungen der Düsseldorfer Schule. In: Katalog 1979 (s.u.)

Bravo-Villasante, Carmen: Weltgeschichte der Kinder- und Jugendliteratur. Versuch einer Gesamtdarstellung. - o.O. 1977

Bredt, Ernst Wilhelm: Das Neureuther-Album. - München 1918

Brion, Marcel: Kunst der Romantik. - München und Zürich 1960

Brüggemann, Werner: Cervantes und die Figur des Don Quijote in Kunstanschauung und Dichtung der deutschen Romantik. - Aschendorf 1957/58. In: Spanische Forschungen der Görresgesellschaft, Reihe 2, Bd. 7

Brunner, F.: s.u. (Lexika und Handbücher)

Cervantes Saavedra, Miguel de: Leben und Thaten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote von La Mancha (Hrsg.: Cassirer, Bruno). - Berlin 1909

Cervantes, Miguel de: Leben und Taten des weisen Junkers Don Quixote von La Mancha. C. Schünemann Verlag. - Bremen o.J. (1936)

Chapeaurouge, Donat de: Grandvilles Wirkung auf deutsche Künstler um 1850. In: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft XXIV. - Berlin 1970

Cohen, Walter: Randbemerkungen zur Geschichte der Düsseldorfer Malerschule. I. Andreas Achenbach als Karikaturist. In: Zeitschrift für bildende Kunst, 51. Jhg. (N.F., 27. Jhg.). - Leipzig 1916

Auch erschienen als:

Cohen, Walter: Andreas Achenbach. Sonderdruck aus der Zeitschrift für bildende Kunst. - Leipzig 1916, S. 105-112

Colmi, Elsbet: Glanz und Elend einer lithographischen Anstalt. Arnz & Comp., Düsseldorf 1815-1858. In: Bibliothekarische Nebenstunden. Veröffentlichungen der Landes- und Stadtbibliothek Düsseldorf Nr. 5. - Düsseldorf 1964

Dangl, Hans: Die Münchner Fliegenden Blätter als Spiegel ihrer Zeit. Phil. Diss. - München 1938

Daun, Berthold: Die Kunst des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart. Ein Grundriß der modernen Plastik und Malerei. - Berlin 1909

David, Claude: Über den Begriff des Epigonischen. In: Kohlschmidt, Werner u. Meyer, Hermann (Hrsg.): Tradition und Ursprünglichkeit. Akten des internationalen Germanisten-Kongresses 1965 in Amsterdam. - Bern 1966

Doderer, K.: s.u. (Lexika und Handbücher)

Albrecht Dürers Randzeichnungen aus dem Gebetbuche des Kaiser Maximilian I. G. Franz'scher Verlag. - München o.J. (1876)¹⁾

¹⁾ Vgl.: Leidinger, G. und Timm, W.

Ertel, K.F.: Paul Adolf Seehaus. - Recklinghausen 1968.
In: Monographien zur rheinisch-westfälischen Kunst der
Gegenwart, Bd. 38

Fahne, Anton: Hasenclever's Illustrationen zur Job-
siade. - Düsseldorf 1850

Fischer, Anita: Die Buchillustration der deutschen Ro-
mantik. In: Germanische Studien, Heft 145. - Berlin 1933

Friedell, Egon: Kulturgeschichte der Neuzeit. - München
1976

Fuchs, Eduard: Die Karikatur der europäischen Völker. -
Berlin o.J. (1901 u. 1903)

Fuchs, Eduard: 1848 in der Karikatur. - München 1912

Gabrisch, Anne: In: Rodolphe Töpffer. Komische Bilder-
romane. Verlag F.A. Herbig. - o.O., o.J. (1967)

Gagel, Hanna: Die Widerspiegelung bürgerlich-demokrati-
scher Strömungen in den Bildmotiven der Düsseldorfer
Malerschule 1830-1850. In: Katalog 1973 (s.u.)

Gagel, Hanna: Die Düsseldorfer Malerschule in der poli-
tischen Situation des Vormärz und 1848. In: Katalog 1979
(s.u.)

Glaser, Curt: Die Graphik der Neuzeit, vom Anfang des
19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart. - Berlin 1923

Gorella, Arwed D.: Realismus und Antizipation in der Li-
thographie. "Liberté de la presse" von Honoré Daumier.
In: Katalog 1973 (s.u.)

Gradmann, Erwin: Phantastik und Komik. - Bern 1957

Grandville. Das gesamte Werk. Verlag Rogner und Bern-
hard. - o.O., o.J. (1972)

Grandville: Bilder aus dem Staats- und Familienleben
der Tiere. - Frankfurt/M. 1976

Grunewald, Eckhard: Adolf Schrödter 1805-1875. Zu Leben
und Werk des ersten Taugenichts-Illustrators. In: Aurora.
Eichendorff-Almanach 37. - Würzburg 1977

Haak, Friedrich: Die Kunst des 19. Jahrhunderts. In:
Grundriß der Kunstgeschichte von Wilhelm Lübke, neu be-
arbeitet von Max Semrau, Bd. 5. - Stuttgart 1905

Ohly, Friedrich: Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter. In: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur (Hrsg.: Julius Schwietering), 89. Band, Heft 1. - Wiesbaden 1958/59

Panofsky, Erwin: Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers. Ins Deutsche übersetzt von Lise Lotte Möller. - München 1977

Peters, Heinz: Meisterwerke der Düsseldorfer Galerie. - Honnef 1955

Polheim, Karl Konrad: Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik. - Paderborn 1966

Rasch, Wolfdietrich: Die Poetik Jean Pauls. In: Steffen, H.: s.u.

Das Ludwig Richter Hausbuch. Verlag Rogner & Bernhard. - München 1976

Riha, Karl: Die "Düsseldorfer Monathefte" im Kontext der europäischen und deutschen Karikatur. In: Düsseldorfer Monathefte, 1. u. 2. Jhg. Schwann-Verlag. - Düsseldorf 1979

Rudolph, Gerhard: Druckgraphik in Düsseldorf 1800-1860. In: Trier, E.: s.u.

Rudolph, Gerhard: Buchgraphik in Düsseldorf. In: Katalog 1979 (s.u.)

Rudolph, Gerhard: Die "Düsseldorfer Monathefte" in der Geschichte der Düsseldorfer Kunst. In: Düsseldorfer Monathefte, 1. u. 2. Jhg. Schwann-Verlag. - Düsseldorf 1979

Rümann, Arthur: Das illustrierte Buch des XIX. Jahrhunderts in England, Frankreich und Deutschland 1790-1860. - Leipzig 1930

Schaarschmidt, Friedrich: Zur Geschichte der Düsseldorfer Kunst, insbesondere im 19. Jahrhundert. - Düsseldorf 1902

Scheffler, Karl: Die europäische Kunst im 19. Jahrhundert. Bd. I: Geschichte der europäischen Malerei vom Klassizismus bis zum Impressionismus. - Berlin 1926/27

Schmidt Noerr, Heidegert: Die illustrierte Presse. In: Katalog 1973 (s.u.)

Schmidt, Paul Ferdinand: Biedermeier-Malerei. Zur Geschichte und Geistigkeit der deutschen Malerei in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts. - München 1922

Schmidt, Paul Ferdinand: Philipp Otto Runge. Sein Leben und sein Werk. - Leipzig 1923

Schmoll gen. Eisenwerth, J.A.: Realistische Malerei und Fotorealismus. Zu einer Reihe von Ausstellungen und Katalogen der jüngsten Zeit. In: Kunstchronik, 27. Jhg., Heft 2. - Nürnberg 1974

Schrödter, Adolf: Das Zeichnen als ästhetisches Bildungsmittel für das weibliche Geschlecht. - Frankfurt a. M. 1855

Schwarz, Waltraut: Die Karikatur als Ausdruck der Künstkämpfe im 19. und 20. Jahrhundert. Phil. Diss. - Berlin 1956

Schweizer, Werner R.: Der Witz. - Bern 1964

Sedlmayr, Hans: Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit. - Frankfurt/M., Berlin, Wien 1973

Sello, Gottfried: In: "Grandville. Das gesamte Werk" (s.o.)

Steffen, Hans (Hrsg.): Die deutsche Romantik. - Göttingen 1967

Strohschneider-Kohrs, Ingrid: Zur Poetik der deutschen Romantik II. Die romantische Ironie. In: Steffen, H.: s.o.

Thieme, U.: s.u. (Handbücher und Lexika)

Tiemann, Barbara: Fabel und Emblem. Gilles Corrozet und die französische Renaissance-Fabel. - München 1974. In: Humanistische Bibliothek. Abhandlungen, Texte, Skripten. Reihe I: Abhandlungen, Bd. 18

Timm, Werner: In: Randzeichnungen zum Gebetbuch Maximilians I. - Dresden 1957

Traeger, Jörg: Philipp Otto Runge und sein Werk. - München 1975

Trier, Eduard (Hrsg.): 200 Jahre Kunstakademie Düsseldorf. - Düsseldorf 1973

Vischer, Friedrich Theodor: Kritische Gänge. (Hrsg.: Vischer, Robert). - München 1920-1922, Bd. 5, 2. Teil

Volkmann, Ludwig: Von der Bilderschrift zum Bilder-
rätsel. In: Zeitschrift für Bücherfreunde (Hrsg.:
Georg Witkowski), 18. Jahrgang (N.F.), Heft 4/5. -
Leipzig 1926

Volkmann, Ludwig: Die Hieroglyphen der deutschen Ro-
mantik. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst,
(N.F.) Bd. II. - München 1926

Wiegmann, Rudolf: Die königliche Kunstakademie zu Düs-
seldorf. Ihre Geschichte, Einrichtung und Wirksamkeit
und die Düsseldorfer Künstler. - Düsseldorf 1856

Wiese, Benno von (Hrsg.): Karl Immermann. Werke in
5 Bänden. 3. Band. - Frankfurt a.M. 1972

Worringer, Wilhelm: Die altdeutsche Buchillustration. -
München und Leipzig 1912

Ausstellungskataloge:

1922 Meisterwerke der Neuen Pinakothek, Staats-
galerie und Schackgalerie in München. -
München 1922. In: Meisterwerke der bedeutend-
sten Galerien Europas, Bd. II

1957 Inkunabeln. Das erste Jahrhundert des deut-
schen Buch- und Bilddrucks. Ausstellungskata-
log der Staatlichen Graphischen Sammlung
und der Bayerischen Staatsbibliothek München. -
München 1957

1964 Katalog der Gemälde des 19. Jahrhunderts im
Wallraf-Richartz-Museum. - Köln 1964

1965/66 Handzeichnungen und Aquarelle des 19. Jahrhun-
derts. Katalog des Kunstmuseums Düsseldorf. -
Düsseldorf Dez. 1965/Jan. 1966

1967 Die Düsseldorfer Malerschule. Bildhefte des
Kunstmuseums Düsseldorf 4. - Düsseldorf 1967

1969 Die Düsseldorfer Malerschule. Katalog des Kunst-
museums Düsseldorf. - Düsseldorf 1969

- 1973 Kunst der bürgerlichen Revolution 1848/49. Ausstellungskatalog der Neuen Gesellschaft für bildende Kunst. - Berlin 1973
- 1975 Ladies, Lords und Lumpenpack. Englische Karikaturen 1780-1830, aus der Sammlung Boedinghaus. (Hrsg.: Kunstgeschichtliches Seminar der Universität Göttingen). - Göttingen 1975
- 1979 Die Düsseldorfer Malerschule. Katalog des Kunstmuseums Düsseldorf. (Hrsg.: Kalnein, Wend von). - Düsseldorf 1979

Lexika und Handbücher:

Boetticher, Friedrich von: Malerwerke des 19. Jahrhunderts. - Dresden 1891-1901 bzw. Leipzig 1944-48

Brockhaus' Konversations-Lexikon, 14. Auflage. - Berlin und Wien 1893-97

Brunner, Felix: Handbuch der Druckgraphik. - Teufen (AR) Schweiz 1962

Dictionary of Art, New York 1969

Doderer, Klaus (Hrsg.): Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur. - Weinheim und Basel 1975-77

Lexikon der Kunst, E.A. Seemann Verlag. - Leipzig 1968-77

Meyers großes Konversations-Lexikon. - Leipzig und Wien 1903

Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte. - Stuttgart-Waldsee 1937-73

Thieme, Ulrich (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. - Leipzig 1907-50

Verzeichnis und Nachweis der

Abbildungen¹⁾

- Abb. 1, zu S. 66 : Adolf Schrödter, "Der Traum in der Flasche", Radierung, sign. u. dat. u. l. (Schrödter fec. 1831)
Kupferstichkabinett des Kunstmuseums Düsseldorf, Inv.-Nr.: 19/646
Foto: Landesbildstelle Rheinland, Neg.-Nr.: 174/3350
- Abb. 2, zu S. 66 : Eugen Napoleon Neureuther, Lithographie, 1830, ersch. in: "Schnaderhüpfln und Gebirgslieder", 1831
Fotokopie aus: Bredt, E.W.: s.o., Tafel 64
- Abb. 3, zu S. 68 : Albrecht Dürer, Randzeichnungen aus dem Gebetbuch Kaiser Maximilians I., Bl. 51 (Die betende Maria von einem Engel gekrönt) und
Albrecht Dürer, Randzeichnungen aus dem Gebetbuch Kaiser Maximilians I., Bl. 51b (Die vom Markt kommende Wirtschaftlerin)
Fotos: Verfasser, aus: "Albrecht Dürers Randzeichnungen ..." (s.o.), Abb. 38 u. 39
- Abb. 4, zu S. 69 : Adolf Schrödter, "Das Ständchen", Radierung, monogr. u. dat. u. r. (1833), ersch. in: "Kunstbuch der Düsseldorfer Malerschule", 1835
Fotokopie aus: Schmidt, P.F.: "Biedenmeier-Malerei" (s.o.), S. 151
und
Albrecht Dürer, Randzeichnung aus dem Gebetbuch Kaiser Maximilians I., Bl. 34b (Ein Bewaffneter)
Foto: Verfasser, aus: "Albrecht Dürers Randzeichnungen ..." (s.o.), Abb. 25
- Abb. 5, zu S. 69 : Adolf Schrödter, "Der Neid" o. "Der Kampf um den Römer", Radierung, monogr. u. dat. u. l. (1833), ersch. in: "Kunstbuch der Düsseldorfer Malerschule", 1835
Fotokopie aus: Kruse, W.: s.o., S. 126, Abb. 2

¹⁾ Fotokopien der Originale zeigen die Werke grundsätzlich in Originalgröße. Bei Verkleinerungen sind die Maße der Graphiken angegeben.

und

Albrecht Dürer, Randzeichnung zum Gebetbuch Kaiser Maximilians I., Bl. 25 (Der heilige Maximilian)

Foto: Verfasser, aus: "Albrecht Dürers Randzeichnungen ..." (s.o.), Abb. 20

- Abb. 6, zu S. 75 : Andreas Achenbach, "Dichters Genesung", Radierung, unsign. u. undat., ersch. in: "Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde", 1837, S. 21
Fotokopie
- Abb. 7, zu S. 75 : Adolf Schrödter, "Der neue Simson", Radierung, monogr. u. dat. u. M. (1836), 233x187, ersch. in: "Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde", 1837, S. 27
u. S. 78 und
Johann Baptist Sonderland, "Käferlied", Radierung, monogr. u. M., undat., 230x187, ersch. in: "Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde", 1837, S. 25
Fotos: Verfasser
- Abb. 8, zu S. 75 : Adolf Schrödter, "Frühlingsglocken", Radierung, monogr. u. dat. u. M. (1837), 236x191, ersch. in: "Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde", 1837, S. 1
- Abb. 9, zu S. 76 : Robert Reinick, Titelblatt zu "Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde", 1837, Radierung, monogr. u. M., undat., 260x200
Foto: Verfasser
- Abb. 10, zu S. 78 : Rudolf Jordan, "Curiose Geschichte", Radierung, monogr. u. r., undat., ersch. in: "Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde", 1837, S. 23
Fotokopie
- Abb. 11, zu S. 78 : Eugen Napoleon Neureuther, "Die Spinnerin", Lithographie, ersch. in: "Randzeichnungen zu Goethes Balladen und Romanzen", 1829-39
Foto: Verfasser, aus: Bredt, E.W.: s.o., Tf. 9
- Abb. 12, zu S. 79 : Eugen Napoleon Neureuther, "Vanitas! vanitatum vanitas!", Lithographie

und

Eugen Napoleon Neureuther, "Offene Tafel",
Lithographie, 1839

beide ersch. in: "Randzeichnungen zu
Goethes Balladen und Romanzen", 1829-39

Fotos: Verfasser, aus: Bredt, E.W.: s.o.,
Tf. 10 u. Tf. 13

- Abb. 13, zu S. 84 : Eugen Napoleon Neureuther, "Heideröslein",
Lithographie, ersch. in: "Randzeichnungen
zu Goethes Balladen und Romanzen", 1829-39
Foto: Verfasser, aus: Bredt, E.W.: s.o.,
Tf. 2
und
Albrecht Dürer, Randzeichnung zum Gebetbuch
Kaiser Maximilians I., Bl. 28 (Eine Gruppe
von Kämpfenden)
Foto: Verfasser, aus: "Albrecht Dürers Rand-
zeichnungen ..." (s.o.), Abb. 22

- Abb. 14, zu S. 88 : Johann Baptist Sonderland, Titelblatt zu
"Bilder und Randzeichnungen zu deutschen
Dichtungen", 1840-44 (Lief. 6-10), Kupfer-
stich, sign. u. l. (J.B. Sonderland fec.),
dat. u. r. (Düsseldorf, Mai 1844), 233x
180, ersch. in: "Bilder und Randzeich-
nungen zu deutschen Dichtungen", 1840-44
(Lief. 6-10)
Foto: Verfasser

- Abb. 15, zu S. 88 : Johann Baptist Sonderland, "Der reiche Bauer
Troll und der Maler", Kupferstich, sign. u. l.
(J.B. Sonderland fec.), dat. u. r. (April
1843), 226x177, ersch. in: "Bilder und Rand-
zeichnungen zu deutschen Dichtungen", 1840-44
(Lief. 6-10)
Foto: Verfasser

- Abb. 16, zu S. 89 : Johann Baptist Sonderland, "Hochzeitslied",
Kupfer- o. Stahlstich, sign. u. dat. u. r.
(J.B. Sonderland Düsseldorf 1841), 236x188,
ersch. in: "Bilder und Randzeichnungen zu
deutschen Dichtungen", 1840-44 (Lief. 6-10)
und
Johann Baptist Sonderland, "Die Heinzelmänn-
chen", Radierung, monogr. u. r., undat.,
238x195, ersch. in: "Bilder und Randzeichnun-
gen zu deutschen Dichtungen", 1838-40 (Lief.
1-5)
Fotos: Verfasser

- Abb. 17, zu S. 90 : Adolf Schrödter, Verlobungskarte, Radierung, unsign. u. undat., ersch. 1839¹⁾
Kupferstichkabinett des Kunstmuseums
Düsseldorf, Inv.-Nr.: 19/614
Foto: Landesbildstelle Rheinland, Neg.-Nr.: 7431/10
- Abb. 18, zu S. 91 : Johann Baptist Sonderland, "Der Schatzgräber", Kupfer- oder Stahlstich, sign. u. l. (J.B. Sonderland fec.), dat. u. r. (Düsseldorf Oct. 1842), 235x192
u. S. 97 und
Johann Baptist Sonderland, "Leander und Ismene", Kupferstich, sign. u. l. (J.B. Sonderland fec.), dat. u. r. (Düsseldorf Febr. 1843), 231x186
beide ersch. in: "Bilder und Randzeichnungen zu deutschen Dichtungen", 1840-44 (Lief. 6-10)
Fotos: Verfasser
- Abb. 19, zu S. 92 : Johann Baptist Sonderland, "Der Zauberlehrling", Radierung, monogr. u. l., undat., 235x195, ersch. in: "Bilder und Randzeichnungen zu deutschen Dichtungen", 1838-44 (Lief. 1-5)
Foto: Verfasser
- Abb. 20, zu S. 94 : Johann Baptist Sonderland, "Der Apotheker", Radierung, monogr. u. M., sign. u. r. (J.B. Sonderland fec.), dat. u. l. (Düsseldorf Jan. 1840), 236x191, ersch. in: "Bilder und Randzeichnungen zu deutschen Dichtungen", 1838-44 (Lief. 1-5)
Foto: Verfasser
- Abb. 21, zu S. 95 : Johann Baptist Sonderland, "Fluss-Übergang",
u. S. 103 Kupfer- o. Stahlstich, sign. u. l. (J.B. Sonderland), dat. u. r. (Düsseldorf März 1843), 229x185
und
Johann Baptist Sonderland, "Rinaldo Rinaldini", Kupfer- o. Stahlstich, sign. u. l. (J. Bapt. Sonderland fec.), dat. u. r. (Düsseldorf Januar 1843), 230x185
beide ersch. in: "Bilder und Randzeichnungen zu deutschen Dichtungen", 1840-44 (Lief. 6-10)
Fotos: Verfasser

¹⁾ In der Mitte des Kranzes befand sich die Inschrift: "Ihren Freunden empfehlen sich als Verlobte Adolf Schrödter und Allwiena Heuser, September 1839". Diese Zeilen wurden später aus der Platte geschliffen. Vgl.: Kruse, W.: s.o., S. 131, Abb. 5

- Abb. 22, zu S. 96 : Johann Baptist Sonderland, "Die Milchfrau", Kupfer- o. Stahlstich, monogr. i. Mittelf. u. M., undat., 235x185, ersch. in: "Bilder und Randzeichnungen zu deutschen Dichtungen", 1838-44 (1.-5. Lief.)
Foto: Verfasser
und
Albrecht Dürer, Randzeichnung zum Gebetbuch Maximilians I., Bl. 19 (Candelaber)
Foto: Verfasser, aus: "Albrecht Dürers Randzeichnungen ..." (s.o.), Abb. 14
- Abb. 23, zu S. 96 : Johann Baptist Sonderland, "Das gestörte Glück", Radierung, unsign. u. undat., 238x198, ersch. in: "Bilder und Randzeichnungen zu deutschen Dichtungen", 1838-40 (Lief. 1-5)
Foto: Verfasser
und
Philipp Otto Runge, "Der Morgen", 1807 und "Not des Vaterlandes" (Umschlagzeichnung), 1809
Fotokopien aus: Volkmann, L.: "Die Hieroglyphen ..." (s.o.), S. 170, Abb. 5 u. S. 164, Abb. 1
- Abb. 24, zu S. 96 : Johann Baptist Sonderland, "Abschied", Kupferstich, sign. u. l. (J.B. Sonderland fec.), dat. u. r. (Düsseldorf April 1844), 229x183, ersch. in: "Bilder und Randzeichnungen zu deutschen Dichtungen", 1840-44 (Lief. 6-10)
Foto: Verfasser
- Abb. 25, zu S. 96 : Eugen Napoleon Neureuther, Lithographie, ersch. in: "Schnaderhüpfeln und Gebirgslieder", 1831
Fotokopie aus: Bredt, E.W.: s.o., Tf. 66
- Abb. 26, zu S. 97 : Adolf Schrödter, Schlußbild zu "Liederbuch für deutsche Künstler", 1833, monogr. u. l., undat., 53x65
Foto: Verfasser
- Abb. 27, zu S. 97 : Grandville, "Der irdene und der eiserne Topf", Holzschnitt, (77x105)¹⁾, ersch. in: "Fables de La Fontaine", 1838
Fotokopie aus: "Grandville. Das gesamte Werk" (s.o.), S. 504

¹⁾ Diese und die folgenden Maßangaben zum Werk Grandvilles sind entnommen aus: "Grandville. Das gesamte Werk" (s.o.)

- Abb. 28, zu S. 98/99 : Johann Baptist Sonderland, Stahlstiche, monogr. r. M. undat., 185x136, ersch. in: "Zweihundert Hyperbeln auf Herrn Wahl's ungeheure Nase", 1841
Fotos: UB Erlangen
- Abb. 29, zu S. 101 : Adolf Schrödter, "Der Römer", Radierung, monogr. u. dat. u. l. (1842), 225x177, ersch. in: "Deutsche Dichtungen mit Randzeichnungen deutscher Künstler", Bd. I, 1843, S. 1
(Kupferstichkabinett des Kunstmuseums Düsseldorf, Inv.-Nr. 19/149)
Foto: Landesbildstelle Rheinland, Neg.-Nr.: 6685/18
- Abb. 30, zu S. 102 : Adolf Schrödter, "Trinklied", Radierung, monogr. u. dat. u. M. (1841), 230x185, ersch. in: "Deutsche Dichtungen mit Randzeichnungen deutscher Künstler", Bd. I, 1843, S. 15
(Kupferstichkabinett des Kunstmuseums Düsseldorf, Inv.-Nr.: 19/636)
Foto: Landesbildstelle Rheinland, Neg.-Nr.: 6685/14
- Abb. 31, zu S. 103 : Johann Baptist Sonderland, "90x9x99", Radierung, monogr. u. r., sign. u. l. (J.B. Sonderland fec.), dat. u. r. (Düsseldorf Jan. 1843), 233x187, ersch. in: "Deutsche Dichtungen mit Randzeichnungen deutscher Künstler", Bd. I, 1843, S. 26
Foto: Verfasser
- Abb. 32, zu S. 104 : Henry Ritter, "Die Schleichhändler", Radierung, monogr. u. dat. u. M. (1842), 235x190, ersch. in: "Deutsche Dichtungen mit Randzeichnungen deutscher Künstler", Bd. I, 1843, S. 2
Foto: Verfasser
- Abb. 33, zu S. 104 : Wilhelm Camphausen, "Prinz Eugenius", Radierung, sign. u. dat. u. r. (W. Camphausen 1841), 233x188, ersch. in: "Deutsche Dichtungen mit Randzeichnungen deutscher Künstler", Bd. I, 1843, S. 3
(Abb. d. ganzen Seite und Ausschnitt)
Fotos: Verfasser

- Abb. 34, zu S. 105 a: Rudolf Jordan, "Familiengemälde", Radierung, monogr. u. r., undat., 225x190, ersch. in: "Deutsche Dichtungen mit Randzeichnungen deutscher Künstler", Bd. I, 1843, S. 28
Foto: Verfasser
- b: Rudolf Jordan, Vorzeichnung zu "Familiengemälde" unter dem Titel "Malerkarikatur", Bleistiftzeichnung (verso), unsign. u. undat., 130x107
Kupferstichkabinett des Kunstmuseums Düsseldorf, Inv.-Nr.: 27/250
Foto: Landesbildstelle Rheinland, Neg.-Nr.: 8145/2
- Abb. 35, zu S. 105 : W. Camphausen, H. Ritter u.a., Titelblatt zu "Deutsche Dichtungen mit Randzeichnungen deutscher Künstler", Bd. I, Radierung, mehrere Künstlermonogramme, dat. u. l. (1842), 265x205, ersch. in: Bd. I, 1843 u. in Bd. II, 1844/45
Foto: Verfasser
- Abb. 36, zu S. 106 : Adolf Schrödter, "Nachtmusikanten", Radierung, monogr. u. dat. u. r. (1843), 215x170, ersch. in: "Deutsche Dichtungen mit Randzeichnungen deutscher Künstler", Bd. II, 1844/45, S. 5
Foto: Verfasser
- Abb. 37, zu S. 106 : Adolf Schrödter, "Maiwein", Radierung, monogr. u. dat. u. l. (1845), 220x167, ersch. in: "Deutsche Dichtungen mit Randzeichnungen deutscher Künstler", Bd. II, 1844/45, S. 27
Foto: Verfasser
- Abb. 38, zu S. 111 : Henry Ritter, Lithographien, monogr. u. dat. (1848), 270x200, ersch. in: "Der politische Struwwelpeter", 1849
Fotos: Verfasser
- Abb. 39, zu S. 113 : Adolf Schrödter, "Don Quichotte in der Hamelherde", Radierung, monogr. u. dat. u. l. (1839), 207x187, ersch. in: "Album deutscher Künstler", 1841/42
Fotokopien aus: Horn, P.: s.o., S. 79 u. Kruse, W.: s.o., S. 133, Abb. 7

- Abb. 40, zu S. 115 : Adolf Schrödter, "Die zechenden Alten", Handzeichnung, Feder laviert u. weiß gehöht, unsign. u. undat., spät. 1847, 132x446
Kupferstichkabinett des Kunstmuseums Düsseldorf, Inv.-Nr.: 16/17
Foto: Landesbildstelle Rheinland, Neg.-Nr.: 6624/14
- Abb. 41, zu S. 116 : Adolf Schrödter, Titelblatt zu "Histoire de l'art moderne en Allemagne", Radierung, monogr. u. dat. u. l. (1835)
Kupferstichkabinett des Kunstmuseums Düsseldorf, Inv.-Nr.: 19/631
Foto: Landesbildstelle Rheinland, Neg.-Nr.: 174/3351
- Abb. 42, zu S. 116 : Johann Baptist Sonderland, Titelblatt zu: "ABC. Bilder und Lesebuch", 1844, Lithographie, unsign. u. undat., 165x100
Foto: Verfasser
- Abb. 43, zu S. 118 : Caspar Johann Nepomuk Scheuren, Schlußbild "Ende", Holzschnitt, unsign. u. undat., 101x141, ersch. in: "Lieder der Heimat", 1868
Foto: Verfasser
- Abb. 44, zu S. 119 : Adolf Schrödter, Geschäftskarte für Emil Schrödter, monogr. u. dat. u. l. (1842), 108x138
Foto: Verfasser, aus: "26 Einladungs- u. ähnliche Karten, Holzschnitte und Lithographien entworfen hauptsächlich von Düsseldorfern Künstlern", 1835-58 (UB Düsseldorf)
- Abb. 45, zu S. 119 a: Adolf Schrödter, Geschäftskarte für Julius Buddeus, monogr. u. dat. u. l. (1839), 95x120
und
b: vermutlich Adolf Schrödter, "Guten Morgen Herr Fischer", unsign. u. undat., 61x66
Fotos: Verfasser, aus: "26 Einladungs- u. ähnliche Karten ..." (s.o. Abb. 44)
- Abb. 46, zu S. 119 : vermutlich Adolf Schrödter, Vereinskarte des "Allgemeinen Verein der Carnevalsfreunde", unsign. u. undat., 107x152, ersch. 1846
Foto: Verfasser, aus: "26 Einladungs- u. ähnliche Karten ..." (s.o. Abb. 44)

- Abb. 47, zu S. 120 : Adolf Schrödter, Theaterzettel zu "Was ihr wollt", monogr. u. dat. r. M. (1859), 450x362
und
Gustav Süss, Theaterzettel zu "Müllers Annchen", unat., sign. u. l., 418x313
Fotos: Verfasser, aus: "Einzelblätter Düsseldorfer Künstler, vorwiegend aus Anlaß von Malkastenfesten entstanden" (Kapsel 438, UB Düsseldorf)
- Abb. 48, zu S. 121 : Johann Baptist Sonderland, Randzeichnungen
(I-III) - S. 123 zu "Ravenstein's Topographisches Taschen-Panorama des Rheins von Mainz bis Köln", unsign. u. undat., ersch. 1845
Fotos: Verfasser
- Abb. 49, zu S. 130 : Adolf Schrödter, "Don Quixote", unsign. u. undat., 200x150, ersch. in: "Deutsches Knabenbuch", 1864
Foto: Verfasser
- Abb. 50, zu S. 132 : Adolf Schrödter, "Don Quixote liebt den Amadis von Gallien", Radierung, monogr. u. dat. u. l. (1843), 244x193, ersch. in: "Sechs Bilder zum Don Quixote", 1863
Foto: Verfasser
- Abb. 51, zu S. 134 : Adolf Schrödter, "Die Waffengewacht", Radierung, monogr. u. dat. u. l. (1843), 254x193, ersch. in: "Sechs Bilder zum Don Quixote", 1863
Foto: Verfasser
- Abb. 52, zu S. 134 : Adolf Schrödter, "Der Kampf mit den Windmühlen", Radierung, monogr. u. dat. u. r. (1843), 261x195, ersch. in: "Sechs Bilder zum Don Quixote", 1863
Foto: Verfasser
- Abb. 53, zu S. 136 : Daniel Chodowiecki, "Der Kampf mit den Windmühlen", Kupferstich, ersch. in: "Don Quixote" - Übersetzung von Fr. J. Bertuch, 1780/81
Foto: Verfasser, aus: Cervantes, M. de: s.o. (1936)
- Abb. 54, zu S. 136 : Adolf Schrödter, "Don Quixotes fürchterlicher Kampf mit dem Biscajer", monogr. u. dat. u. l. (1843), 264x191, ersch. in: "Sechs Bilder zum Don Quixote", 1863
Foto: Verfasser

- Abb. 55, zu S. 137 : Adolf Schrödter, "Don Quixotes Rast bei den Ziegenhirten", monogr. u. dat. u. r. (1843), 263x188, ersch. in: "Sechs Bilder zum Don Quixote", 1863
Foto: Verfasser
- Abb. 56, zu S. 137 : Adolf Schrödter, "Don Quixotes Abenteuer mit der asturischen Magd, die er für eine Prinzessin hält", Radierung, monogr. u. dat. u. l. (1843), 265x210, ersch. in: "Sechs Bilder zum Don Quixote", 1863
Foto: Verfasser
- Abb. 57, zu S. 138 : Adolf Schrödter, Titelblatt zu "Sechs Bilder zum Don Quixote", 1863, monogr., undat. (Abb. d. ganzen Seite und Ausschnitt)
Fotos: Verfasser
- Abb. 58, zu S. 142 : Johann Heinrich Ramberg, Titelblatt zu "Jobsiade", 1824, Kupferstich, unsign. u. undat. (u. l.: J.H. Ramberg inv. del.), 119x76 (Ausschnitt)
Foto: Verfasser,
und
Johann Peter Hasenclever, Vorzeichnung zu "Jobs im Examen", Bleistift, sign. u. r. (Hasenclever), undat., 128x214
Kupferstichkabinett des Kunstmuseums Düsseldorf, Inv.-Nr.: 17/141
Foto: Landesbildstelle Rheinland, Neg.-Nr.: 8080/21
- Abb. 59, zu S. 142 : Wilhelm Busch, "Jobs im Examen", ersch. in: "Bilder zur Jobsiade", 1872, Kap. 6
Fotokopie aus: Nöldecke, O.: s.o., S. 42
- Abb. 60, zu S. 144 : Johann Peter Hasenclever, "Der Candidat Jobs im Examen", Jobs. Cap. 19, Radierung, unsign. u. undat. (u. l.: J.P. Hasenclever PxI), 208x248, ersch. in: "Bilder zur Jobsiade", 1844
Fotokopie
- Abb. 61, zu S. 144 : Johann Peter Hasenclever, "Jobs im Examen", Aquarell, sign. u. dat. u. r. (J.P. Hasenclever 1840), 305x414
Kupferstichkabinett des Kunstmuseums Düsseldorf, Inv.-Nr.: 16/142
Foto: Landesbildstelle Rheinland, Neg.-Nr.: 3502

- Abb. 62, zu S. 145 : Johann Peter Hasenclever, "Jobs im Examen",
Fassung des Jahres 1852
Fotokopie aus: Schaarschmidt, F.: s.o.,
S. 163/64
- Abb. 63, zu S. 146 : Johann Peter Hasenclever, "Jobs von der
Universität zurückkehrend", Jobs. Cap. 17,
Radierung unsign. u. undat. (u. l.: J.P.
Hasenclever Px^T), 211x246, ersch. in: "Bil-
der zur Jobsiade", 1844
Foto: Verfasser
- Abb. 64, zu S. 146 : Wilhelm Busch, "Jobs als Student heimkeh-
rend", ersch. in: "Bilder zur Jobsiade",
1872, Kap. 5
Fotokopie aus: Nöldecke, O.: s.o., S. 37
- Abb. 65, zu S. 147 : Johann Peter Hasenclever, "Jobs als Schul-
meister", Jobs. Cap. 27.28, Radierung, unsign.
u. undat. (u. l.: J.P. Hasenclever Px^T),
211x248, ersch. in: "Bilder zur Jobsiade",
1844
Foto: Verfasser
- Abb. 66, zu S. 148 : Johann Peter Hasenclever, "Tragische Geschich-
te", Lithographie, unsign. u. undat. (u. l.:
gez. v. Hasenclever)
Kupferstichkabinett des Kunstmuseums Düssel-
dorf, Inv.-Nr.: 19/366
Foto: Landesbildstelle Rheinland, Neg.-Nr.:
174/8961/20
- Abb. 67, zu S. 153 : Adolf Schrödter, "Eulenspiegel beim Barbier",
Lithographie, monogr. u. dat. u. l. (1856),
200x150
und
Adolf Schrödter, "Eulenspiegel und die Schnei-
dergesellen", Lithographie, monogr. u. dat.
u. l. (1856), 200x150
beide ersch. in: "Till Eulenspiegels auser-
lesene Schwänke", o.J.
Fotos: Verfasser
- Abb. 68, zu S. 154 : Adolf Schrödter, "Eulenspiegel beim Wein-
zapfer", Lithographie, monogr. u. dat. u. M.
(1856), 201x152
und
Adolf Schrödter, "Eulenspiegel beim Bäcker",
Lithographie, monogr. u. dat. u. l. (1856),
200x150
beide ersch. in: "Till Eulenspiegels auser-
lesene Schwänke", o.J.
Fotos: Verfasser

- Abb. 69, zu S. 155 : Henry Ritter, "Adolf Schrödter", Lithographie, monogr. u. r., undat., ersch. in: "Schattenseiten der Düsseldorfer Maler nebst verkürzten Ansichten ihrer letzten Leistungen", 1845
Fotokopie aus: Horn, P.: s.o., S. 105
- Abb. 70, zu S. 157 : Henry Ritter, Illustration zu "Rip van Winkle", Holzschnitt, monogr. u. l.,
u. S. 158 undat., 120x115, ersch. in: "Washington Irving. Auswahl aus seinen Schriften", 1856, S. 30
Foto: Verfasser
und
Ludwig Richter, Illustration zu "Der Schmelzofen", Holzschnitt, (72x95)¹⁾,
ersch. in: "J.P. Hebels allemanische Gedichte", 1851
Foto: Verfasser, aus: "Das Ludwig Richter Hausbuch" (s.o.), S. 324
- Abb. 71, zu S. 158 : Henry Ritter, Illustration zu "Der Dicke Herr", Holzschnitt, monogr. u. l., undat.,
135x115, ersch. in: "Washington Irving. Auswahl aus seinen Schriften", 1856, S. 121
Foto: Verfasser
- Abb. 72, zu S. 158 : Wilhelm Camphausen, Illustration zu "Die Jagdmahlzeit", Holzschnitt, monogr. l. M.,
undat., 60x115, ersch. in: "Washington Irving. Auswahl aus seinen Schriften", 1856, S. 233
Foto: Verfasser
- Abb. 73, zu S. 160 : Wilhelm Camphausen, Illustration zu "Arabesken", 1854, (S. 37), unsign. u. undat.,
65x70
Foto: Verfasser
- Abb. 74, zu S. 160 : Wilhelm Camphausen, Illustration zu "Ein Maler auf dem Kriegsfelde", 1865, (S. 69),
monogr. u. r., undat., 100x120
Fotokopie
- Abb. 75, zu S. 163 : Johann Baptist Sonderland, "Schlaraffenland", Lithographie, unsign. u. undat., 132x97,
ersch. in: "Der kleine Kinderfreund", 1851, S. 12/13
Foto: Verfasser

¹⁾ Maßangaben aus: "Das Ludwig Richter Hausbuch" (s.o.)

- Abb. 76, zu S. 166 : Johann Baptist Sonderland, Lithographie, unsign. u. undat., 264x180, ersch. in: "Das goldene ABC", 1849
Foto: Verfasser
- Abb. 77, zu S. 167 : Gustav Süss, Lithographie, unsign. u. undat., 210x140, ersch. in: "Freud und Schmerz in Haus und Herz", 1861, S. 3
Foto: Verfasser
- Abb. 78, zu S. 168 : Johann Peter Hasenclever, Vorzeichnung zu "Spielende Pfarrerskinder", schwarze Kreide, weiß gehöht, unsign. u. undat., 213x208
Kupferstichkabinett des Kunstmuseums Düsseldorf, Inv.-Nr.: 21/193
Foto: Landesbildstelle Rheinland, Neg.-Nr.: 6521/18
- Abb. 79, zu S. 171 : Gustav Süss, Holzschnitt, monogr. u. l., undat., 205x145, ersch. in: "Swinegels Reiseabenteuer", 1857, S. 8
Foto: Verfasser
- Abb. 80, zu S. 171 : Gustav Süss, Illustration zu "Froschkünstler Quak", 1862, (S. 1), Holzschnitt, u. S. 172 monogr. u. l., undat., 205x145
Foto: Verfasser
- Abb. 81, zu S. 171 : Gustav Süss, Illustration zu "Froschkünstler Quak", 1862, (S. 177), Holzschnitt, unsign. u. undat., 172x128
Foto: Verfasser
- Abb. 82, zu S. 173 : Grandville, "Die Frösche erbitten einen König", Holzschnitt, (82x105), ersch. in: "Fables de La Fontaine", 1838
Fotokopie aus: "Grandville. Das gesamte Werk" (s.o.), S. 486
- Abb. 83, zu S. 174 : Gustav Süss, Holzschnitt, sign. (G. Süss), undat., 205x145, ersch. in: "Die Mähr von einer Nachtigall", 1857, S. 11
Foto: Verfasser
und
Grandville, Illustration zu "Der siebente Himmel", Holzschnitt, (183x134), ersch. in: "Bilder aus dem Staats- und Familienleben der Tiere", 1842
Fotokopie aus: "Grandville. Das gesamte Werk" (s.o.), S. 1023

- Abb. 84, zu S. 179 : Johann Baptist Sonderland, "Scenen aus
Immermanns Münchhausen", 1848, S. II,
monogr. u. l., undat.
Fotokopie
- Abb. 85, zu S. 187 : Bilderbogen Nr. 23 (Cartonage-Couverts),
Lithographie, 220x320
Kupferstichkabinett des Kunstmuseums Düs-
seldorf, Inv.-Nr.: 26/221
Foto: Landesbildstelle Rheinland, Neg.-Nr.:
9106/24
- Abb. 86, zu S. 187 : Bilderbogen Nr. 21 (Cartonage-Couverts),
Lithographie, 220x320
Kupferstichkabinett des Kunstmuseums Düs-
seldorf, Inv.-Nr.: 26/218
Foto: Landesbildstelle Rheinland, Neg.-Nr.:
8372/22
- Abb. 87, zu S. 194 : Adolf Schrödter, "Thaten und Meinungen des
Herrn Piepmeyer", 1848/49, Blatt 22, Litho-
graphie, unsign. u. undat.
Fotokopie
- Abb. 88, zu S. 194 : Adolf Schrödter, "Thaten und Meinungen des
Herrn Piepmeyer", 1848/49, Blatt 32, Litho-
graphie, unsign. u. undat.
Fotokopie
- Abb. 89, zu S. 202 : Rodolphe Töpffer, "Monsieur Jabot", 1833,
Blatt 12, Lithographie
Foto: Verfasser, aus: Rodolphe Töpffer.
Komische Bilderromane. Vgl. Gabrisch, A.:
s.o.
und
Adolf Schrödter, "Thaten und Meinungen des
Herrn Piepmeyer", 1848/49, Blatt 17, Litho-
graphie, unsign. u. undat.
Fotokopie aus: "Thaten und Meinungen des Ab-
geordneten Piepmeyer". - Dortmund 1979,
S. 45. In: Die bibliophilen Taschenbücher
- Abb. 90, zu S. 203 : Rodolphe Töpffer, "Monsieur Jabot", 1833,
Blatt 27, Lithographie
Foto: Verfasser, aus: Rodolphe Töpffer. Ko-
mische Bilderromane. Vgl. Gabrisch, A.: s.o.
- Abb. 91, zu S. 203 : Adolf Schrödter, "Thaten und Meinungen des
Herrn Piepmeyer", 1848/49, Blatt 8, Litho-
graphie, unsign. u. undat.
Fotokopie

- Abb. 92, zu S. 203 : Adolf Schrödter, "Thaten und Meinungen des Herrn Piepmeyer", 1848/49, Blatt 45, Lithographie, unsign. u. undat.
Fotokopie aus: "Thaten und Meinungen ..." (s.o. Abb. 89), S. 109
- Abb. 93, zu S. 217 : Johann Baptist Sonderland, "Zueignung", Holzschnitt, monogr. u. l., undat., ersch. in: "Düsseldorfer Monatshefte", Bd. I, 1847/48, S. 1
Fotokopie
- Abb. 94, zu S. 218 : Illustration zu "Dramatische Fragmente", Holzschnitt, unsign. u. undat., ersch. in: "Düsseldorfer Monatshefte", Bd. I, 1847/48, S. 26
Fotokopie
- Abb. 95, zu S. 220 : Wilhelm Camphausen, "Poesie, Satyre, Scherz", Holzschnitt, monogr., l., undat., ersch. in: "Düsseldorfer Monatshefte", Bd. III, 1849/50, S. 3
Fotokopie
- Abb. 96, zu S. 228 : Wilhelm Camphausen, "Mein Herz ist im Hochland ...", Holzschnitt, monogr. u. l., undat., ersch. in: "Düsseldorfer Monatshefte", Bd. I, 1847/48, S. 223
Fotokopie
- Abb. 97, zu S. 230 : Wilhelm Camphausen, "Die Mönche vom Johannisberg", Holzschnitt, monogr. u. r., undat., ersch. in: "Düsseldorfer Monatshefte", Bd. III, 1849/50, S. 40
Fotokopie
- Abb. 98, zu S. 231 : Albrecht Dürer, Randzeichnung zum Gebetbuch Maximilians I., Bl. 42b (Ein Araber mit einem Kameele)
Foto: Verfasser, aus: "Albrecht Dürers Randzeichnungen ..." (s.o.), Abb. 32
- Abb. 99, zu S. 233 : Henry Ritter, Illustration zu "Etymologische Erklärung der Ehe", Holzschnitt, monogr. u. r., undat., ersch. in: "Düsseldorfer Monatshefte", Bd. I, 1847/48, S. 13
Fotokopie
- Abb. 100, zu S. 233 : Henry Ritter, Illustration zu "Das Genie", Holzschnitt, unsign. u. undat., ersch. in: "Düsseldorfer Monatshefte", Bd. I, 1847/48, S. 99
Fotokopie

- Abb. 101, zu S. 235 : Ferdinand Schröder, Illustration zu "Die
u. S. 250 Märzerrungenschaften", Holzschnitt, unsign.
u. undat., ersch. in: "Düsseldorfer Monat-
hefte", Bd. II, 1848/49, S. 374
Fotokopie
- Abb. 102, zu S. 235 : Ferdinand Schröder, Illustration zu "Die
Märzerrungenschaften", Holzschnitt, unsign.
u. undat., ersch. in: "Düsseldorfer Monat-
hefte", Bd. II, 1848/49, S. 375
Fotokopie
- Abb. 103, zu S. 237 : Henry Ritter, "Mosje Billikens und Jungfer
Nettchen", Holzschnitt, sign. u. r., undat.,
ersch. in: "Düsseldorfer Monatshefte", Bd. I,
1847/48, S. 60
Fotokopie
- Abb. 104, zu S. 239 : Henry Ritter, Vorzeichnung zu "Herr Hinzelm-
mann", Bleistift, monogr. u. l. undat.,
250x208¹⁾, ersch. in: "Düsseldorfer Monat-
hefte", Bd. III, 1849/50, S. 109 (Holz-
schnitt)
Kupferstichkabinett des Kunstmuseums Düs-
seldorf, Inv.-Nr.: 36/29
Foto: Landesbildstelle Rheinland, Neg.-Nr.:
8152/17
- Abb. 105, zu S. 240 : Henry Ritter, "Herr Hinzelmänn", Holzschnitt,
unsign. u. undat., ersch. in: "Düsseldorfer
Monatshefte", Bd. III, 1849/50, S. 112
Fotokopie
- Abb. 106, zu S. 241 : Johann Baptist Sonderland, "Wie soll man's
machen?", Lithographie, monogr. u. M.,
undat., 159x267, ersch. in: "Düsseldorfer
Monatshefte", Bd. I-III, 1847-50
Foto: Verfasser, aus: "Einzelblätter Düssel-
dorfer Monatshefte verschiedener Jahrgänge"
(Sammelmappe der UB Düsseldorf), Nr. 30

1) Die Zeichnung trägt folgende handschriftliche Zeilen: "Herr Hinzelmänn, ein unbeweibter Staatsbürger mit 15 Talern monatlich Gehalt sitzt, sich des Vollgenusses seiner bürgerlichen Rechte und Freiheiten erfreuend, an einem Sonntag Nachmittage im Mai, nachdem er vergebens sich den Anfang der namenlosen Geschichten im Feuilleton der Kölnischen Zeitung zu erinnern gesucht, in Gedanken vertieft und gibt sich einer wohlthätigen Digestion hin. Er gelangt endlich zu dem Resultat, daß er vollkommen glücklich ist."

- Abb. 107, zu S. 241 : Henry Ritter, "Da Frau Commerzienrätthin ..."
Lithographie, monogr. u. r., undat.,
230x180, ersch. in: "Düsseldorfer Monathefte", Bd. III, 1849/50, Nr. 7
Foto: Verfasser, aus: "Einzelblätter ..."
(s.o. Abb. 106), Nr. 38
und
Wilhelm Camphausen, "Taille - N^o 13 ...",
Lithographie, monogr. u. l., undat.,
204x151, ersch. in: "Düsseldorfer Monathefte", Bd. III, 1849/50, Nr. 12
Foto: Verfasser, aus: "Einzelblätter ..."
(s.o. Abb. 106), Nr. 27
- Abb. 108, zu S. 242 : Wilhelm Camphausen, "Wie Herr Purzpichler ...", Lithographie, monogr. u. dat.
u. l. (1850), 199x142, ersch. in: "Düsseldorfer Monathefte", Bd. III, 1849/50, Nr. 23
Foto: Verfasser, aus: "Einzelblätter ..."
(s.o. Abb. 106), Nr. 5
- Abb. 109, zu S. 243 : Johann Baptist Sonderland, "Der Poet", Holzschnitt, monogr. r., undat.
und
Henry Ritter, "Fragment eines Frieses ...",
Holzschnitt, monogr. r., undat.
beide ersch. in: "Düsseldorfer Monathefte",
Bd. I, 1847/48, S. 21
Fotokopie
- Abb. 110, zu S. 245 : Andreas Achenbach, "Ernste und feste Haltung der Könige", Holzschnitt, sign. u. l.
(A. Achenbach), undat., ersch. in: "Düsseldorfer Monathefte", Bd. I, 1847/48, S. 245
Foto: Landesbildstelle Rheinland, Neg.-Nr.: 9039/8
- Abb. 111, zu S. 246 : Andreas Achenbach, "Strom der Zeit", Lithographie, monogr. u. l., undat., ersch. in:
"Düsseldorfer Monathefte", Bd. I, 1847/48
Foto: Landesbildstelle Rheinland, Neg.-Nr.: 9039/3
- Abb. 112, zu S. 247 : Ferdinand Schröder, "Die Auferstehung oder Reactions-Frühling ...", Holzschnitt, monogr.
u. l., undat., ersch. in: "Düsseldorfer Monathefte", Bd. II, 1848/49, S. 320
Fotokopie
- Abb. 113, zu S. 250
u. S. 251 : Ferdinand Schröder, "Reorganisation der Bürgerwehr ...", Holzschnitt, sign. u. r.
(F. Schroeder), undat., ersch. in: "Düsseldorfer Monathefte", Bd. II, 1848/49, S. 341
Fotokopie

- Abb. 114, zu S. 250 : Franz Pocci, "Der Staatshämorrhoidarius",
Holzschnitt, ersch. in: "Münchener Flie-
gende Blätter", Bd. II, 1846, Heft 33,
S. 69
Fotokopie
- Abb. 115, zu S. 250 : Kaspar Braun, "Baron Beisele und Dr. Ei-
sele", Holzschnitt, 104x183, ersch. in:
"Münchener Fliegende Blätter", Bd. IV,
1847, Heft 90, S. 144
Fotokopie
- Abb. 116, zu S. 251 : Ferdinand Schröder, Illustration zu "Die
Märzerrungenschaften", Holzschnitt, unsign.,
u. undat., ersch. in: "Düsseldorfer Monat-
hefte", Bd. II, 1848/49, S. 378
Fotokopie
- Abb. 117, zu S. 251 : "Romanze", Holzschnitt, 228x182, ersch. in:
"Münchener Fliegende Blätter", Bd. V, 1848,
S. 14
Fotokopie
- Abb. 118, zu S. 252 : Andreas Achenbach, "Der deutsche David und
der russische Goliath", Holzschnitt, monogr.
u. r., undat., ersch. in: "Düsseldorfer Mo-
nathefte", Bd. I, 1847/48, S. 236
Foto: Landesbildstelle Rheinland, Neg.-Nr.:
9039/10
und
Illustration zu "Leonardo und Blandine",
ersch. in: "Fliegende Blätter", Bd. II,
1846, Heft Nr. 28, S. 27
Fotokopie
- Abb. 119, zu S. 253 : "So kanns ja nicht fehlen", Holzschnitt,
ersch. in: "Fliegende Blätter", Bd. VII,
1848, Heft Nr. 166, S. 176
Fotokopie
und
Andreas Achenbach, "Apotheose und Anbetung
des Götzen unserer Zeit", Holzschnitt, sign.
u. dat. u. l. (A. Achenbach fct 1848),
ersch. in: "Düsseldorfer Monathefte", Bd. I,
1847/48, S. 228
Foto: Landesbildstelle Rheinland, Neg.-Nr.:
9039/11
- Abb. 120, zu S. 259 : Adolf Schrödter, "Die Wucherer", Lithogra-
phie, monogr. u. dat. u. r. (1847), 232x182,
ersch. in: "Düsseldorfer Monathefte", Bd. I,
1847/48
Foto: Verfasser

und

Grandville, "Herr Geier", Holzschnitt, (125x95), ersch. in: "Bilder aus dem Staats- und Familienleben der Tiere", 1842

Fotokopie aus: "Grandville. Das gesamte Werk" (s.o.), S. 821

- Abb. 121, zu S. 260 : Adolf Schrödter, "Die Waarenzahler", Lithographie, monogr. u. dat. u. l. (1847), 222x165, ersch. in: "Düsseldorfer Monatshefte", Bd. I, 1847/48
Foto: Verfasser
- Abb. 122, zu S. 260 : Grandville, "Der Pfandstall", Holzschnitt, (143x121), ersch. in: "Bilder aus dem Staats- und Familienleben der Tiere", 1842
Fotokopie aus: "Grandville. Das gesamte Werk" (s.o.), S. 981
- Abb. 123, zu S. 261 : Wilhelm Camphausen, "Herr und Frau Hirsch ...", Holzschnitt, monogr. u. l., undat., ersch. in: "Düsseldorfer Monatshefte", Bd. III, 1849/50, S. 49
Fotokopie
- Abb. 124, zu S. 261 : Grandville, Lithographie, (116x175), ersch. in: "Les Métamorphoses du Jour", 1829
Fotokopie aus: "Grandville. Das gesamte Werk" (s.o.), S. 400
- Abb. 125, zu S. 262 : Wilhelm Camphausen, "Schlagschatten", Holzschnitt, monogr. u. l., undat., ersch. in: "Düsseldorfer Monatshefte", Bd. I, 1847/48, S. 22
Fotokopie
- Abb. 126, zu S. 262 : Grandville, "Les Ombres portées. Suite", Lithographie, (152x273), ersch. in: "La Caricature", 1830
Foto: Verfasser, aus: Fuchs, E.: "Die Karikatur ..." (s.o.), Bd. I, S. 320/21
- Abb. 127, zu S. 263 : Henry Ritter, "Freiwillige Anleihe", Holzschnitt, monogr. u. r., undat., ersch. in: "Düsseldorfer Monatshefte", Bd. II, 1848/49, S. 341
und
Grandville u. Forest, Lithographie, (164x250), ersch. in: "La Caricature", 1831
Fotokopie aus: "Grandville. Das gesamte Werk" (s.o.), S. 96

- Abb. 128, zu S. 265 : Andreas Achenbach, "Fries der Düsseldorfer Künstler", Lithographie, monogr. u. dat. (1837)
Fotos: Verfasser, aus: Hundert Jahre Künstlerverein Malkasten Düsseldorf 1848-1948. - Düsseldorf 1948, S. 156/57
- Abb. 129, zu S. 266 : Benjamin, "Der Weg in die Nachwelt" (Ausschnitt)
Foto: Verfasser, aus: Fuchs, E.: "Die Karikatur ..." (s.o.), Bd. 1, S. 453
- Abb. 130, zu S. 266 : Andreas Achenbach, "Erinnerungen an den Düsseldorfer Karneval 1842", Radierung
Foto: Verfasser, aus: "Hundert Jahre ..." (s.o. Abb. 128), S. 188
- Abb. 131, zu S. 267 : Grandville, "Die Ärzte", Holzschnitt (82x114), ersch. in: "Fables de La Fontaine", 1838
Fotokopie aus: "Grandville. Das gesamte Werk" (s.o.), S. 509
- Abb. 132, zu S. 272 : Wilhelm Camphausen, "Es ist kein Töpfchen so klein ...", Lithographie, monogr. u. r., undat., 210x153, ersch. in: "Deutsche Sprüche und Spruchreden", 1852
Foto: Verfasser
- Abb. 133, zu S. 273 : Gustav Süss, "Das Hühnerneest", Lithographie, sign., undat., 205x145, ersch. in: "Düsseldorfer Künstler-Album", Bd. I, 1851
Foto: Verfasser
- Abb. 134, zu S. 273 : H. Becker, Lithographie, unsign. u. undat., 195x149, ersch. in: "Neues Düsseldorfer Künstler-Album", Bd. II, 1860, S. 16/17
Foto: Verfasser
- Abb. 135, zu S. 273 : Wilhelm Camphausen, "Der Schmied", Holzschnitt, monogr. u. dat. u. l. (1863), 216x148, ersch. in: "Uhlands Gedichte", 1867, S. 43
Foto: Verfasser

Katalog

Verzeichnis der im Text erwähnten graphischen Publikationen
Düsseldorfer Künstler

Andreas Achenbach

Düsseldorfer Monathefte, Bd. I-III. - Düsseldorf 1847-1850,
Verlag Arnz & Comp. (u.a., S. 205-268)

Bd. I: "Strom der Zeit" (Abb. 111, S. 246/247)

"Louis Philipp versieht in Ermangelung anderer Beschäftigung ..." (S. 247)

S. 228: "Apotheose und Anbetung des Götzen unserer Zeit"
(Abb. 119, S. 252/253)

S. 236: "Der deutsche David und der russische Goliath"
(Abb. 118, S. 252)

S. 245: "Ernste und feste Haltung der Könige"
(Abb. 110, S. 245/246)

"Louis Philipp am Grabe Karls X", 1848 (S. 247)

"Schon alles besetzt meine Herrn", 1848 (S. 247)

"Erinnerungen an den Düsseldorfer Karneval 1842" (Abb. 130,
S. 266/267)

"Fries der Düsseldorfer Künstler", 1837 (Abb. 128, S. 265/266)

Reinick, Robert (Hrsg.): Lieder eines Malers mit Randzeichnungen
seiner Freunde. - Düsseldorf 1837 (u.a., S. 69-85)

S. 21: "Dichters Genesung" (Abb. 6, S. 75)

Eduard Bendemann (vgl. S. 75)

Wilhelm Camphausen (vgl. S. 293)

Camphausen, Wilhelm: Ein Maler auf dem Kriegsfelde. - Bielefeld
1865 (S. 160/161)

S. 69 (Abb. 74, S. 160/161)

S. 33 (S. 161)

Deutsche Dichtungen mit Randzeichnungen deutscher Künstler,
Bd. I u. II. - Düsseldorf o.J. (1843-1845), Verlag Julius Buddeus
(u.a., S. 100-107)

Titelblätter, u.a. (Abb. 35, S. 105/106)

S. 3: "Prinz Eugenius" (Abb. 33, S. 104/105)

Deutsche Sprichwörter und Spruchreden in Bildern und Gedichten. - Düsseldorf 1852, Verlag Arnz & Comp. (u.a., S. 271/272)
"Es ist kein Töpfchen so klein ..." (Abb. 132, S. 272)

Düsseldorfer Monathefte (u.a., s.o.)

Bd. I , S. 22: "Schlagschatten" (Abb. 125, S. 262/263)
S. 223: "Mein Herz ist im Hochland ..." (Abb. 96, S. 228/229)
Bd. III, S. 3: "Poesie, Satyre, Scherz" (Abb. 95, S. 220-222)
S. 40: "Die Mönche vom Johannisberg" (Abb. 97, S. 229-231)
S. 49: "Herr und Frau Hirsch ..." (Abb. 123, S. 261)
S. 128: "Reinecke's Verbannung und Rückkehr" (S. 261/262)
Tf. 12: "Taille - N^o 13 ..." (Abb. 107, S. 241/242)
Tf. 23: "Wie Herr Purzpichler ..." (Abb. 108, S. 242/243)

Eichrodt, Ludwig: Deutsches Knabenbuch. - Lahr 1864 (zus. m. A. Schrödter, S. 130)

Irving, Washington. Auswahl aus seinen Schriften. - Leipzig 1856, Verlag F.A. Brockhaus (zus. m. H. Ritter, S. 154 u. S. 156-159)
S. 233 (Abb. 72, S. 158/159)

Putliz, Gustav: Arabesken. - Berlin 1854
S. 37 (Abb. 73, S. 160)

Schattenseiten der Düsseldorfer Maler nebst verkürzten Ansichten ihrer letzten Leistungen. - Düsseldorf 1845, Verlag Julius Buddeus (zus. m. H. Ritter, S. 155/156)

Unlands Gedichte. - Stuttgart 1867, Verlag d. J. G. Cottaschen Buchhandl. (u.a.)
S. 43: "Der Schmied" (Abb. 135, S. 273/274)

Johann Peter Hasenclever

Bilder zur Jobsiade. - Düsseldorf o.J. (1844), Verlag Julius Buddeus (S. 139-147)
"Der Candidat Jobs im Examen" (Abb. 60, S. 141-145)
"Jobs von der Universität zurückkehrend" (Abb. 63, S. 145/146)
"Jobs als Schulmeister" (Abb. 65, S. 146/147)

Düsseldorfer Monathefte (u.a., s.o.)

Bd. I: "Viel Durst" (S. 148)

"Tragische Geschichte", undat. (Abb. 66, S. 148/149)

C. Herrmann (vgl. S. 75)

Theodor Hildebrandt (vgl. S. 85 u. S. 120)

Rudolf Jordan

Deutsche Dichtungen ... (u.a., s.o.)

Bd. I, S. 28: "Familiengemälde" (Abb. 34, S. 105)

Musäus, Joh. Karl August: Volksmärchen der Deutschen. - o.O.
1842 u. 1845 (u.a., zus. m. A. Schrödter, S. 150)

Reinick, Robert: Lieder eines Malers ... (u.a., s.o.)

S. 23: "Curiose Geschichte" (Abb. 10, S. 78)

Robert Reinick

Reinick, Robert: Lieder eines Malers ... (u.a., s.o.)

Titelblatt (Abb. 9, S. 76/77)

Henry Ritter (vgl. S. 292)

Deutsche Dichtungen ... (u.a., s.o.)

Titelblätter, u.a. (Abb. 35, S. 105/106)

Bd. I, S. 2 "Die Schleichhändler" (Abb. 32, S. 104)

Düsseldorfer Monathefte (u.a., s.o.)

Bd. I , S. 13 (Abb. 99, S. 233), zu "Etymologische Erklärung
der Ehe"

S. 21: "Fragment eines Frieses ..." (Abb. 109,
S. 243/244)

S. 60 (Abb. 103, S. 236-238), zu "Mosje Billikens
und Jungfer Nettchen"

S. 99 (Abb. 100, S. 233/234), zu "Das Genie"

Bd. II , S. 341: "Freiwillige Anleihe" (Abb. 127, S. 263/264)

Bd. III, S. 25-31: "Momente aus dem Leben einer Schauspielerin"
S. 231/232)

S. 112 (Abb. 105, S. 238-240), zu "Herr Hinzelmänn ..." "

Tf. 7: "Da Frau Commerzienrätthin ..." (Abb. 107,
S. 241/242)

Irving, Washington. Auswahl ... (zus. m. W. Camphausen, s.o.)

S. 30 (Abb. 70, S. 157-159)

S. 121 u. S. 129 (Abb. 71, S. 158)

Plakat zur Subskription der Monathefte 1851 (S. 225)

Schattenseiten der Düsseldorfer Maler ... (zus. m. W. Camphausen,
s.o.)

"Adolf Schrödter" (Abb. 69, S. 155)

Der politische Struwwelpeter. - Düsseldorf 1849, Verlag Julius Buddeus

Kap. III, 1. Bild (Abb. 38 I, S. 111)

Kap. IV, 1. Bild (Abb. 38 II, S. 111)

Caspar Johann Nepomuk Scheuren

Bund, Ludwig: Lieder der Heimat. - Düsseldorf 1868 (u.a.)

S. 236: "Ende" (Abb. 43, S. 118)

Künstler-Alben, 1851-1877 (u.a.)¹⁾

Titelblätter (S. 117/118)

Düsseldorfer Künstler-Album, 1856, 6. Jhg.: Schlußbild "Ende" (S. 118)

Ferdinand Schröder

Düsseldorfer Monatshefte (u.a., s.o.)

Bd. II, S. 320: "Die Auferstehung oder Reactions-Frühling ..." (Abb. 112, S. 247/248)

S. 341: "Reorganisation der Bürgerwehr ..." (Abb. 113, S. 249/250 u. S. 251)

S. 373-380: "Die Märzerrungenschaften" (Abb. 101, 102 u. 116, S. 234-236 u. S. 250/251)

W. Schirmer (vgl. S. 76)

¹⁾ Unter dem Namen "Künstler-Alben" werden folgende Bände zusammengefaßt:

Düsseldorfer Künstler-Alben. - Düsseldorf 1851-1866, Jhg. 1-16, Verlag Arnz & Comp.

Neue Düsseldorfer Künstler-Alben. - Jhg. I: Düsseldorf u. Lahr 1859, Verlag Schauenburg & Comp., 1859, Jhg. II: Düsseldorf u. Leipzig, Verlag G.E. Schulze 1860.

Deutsche Künstler-Alben. - Düsseldorf 1867-1877, Jhg. 1-10, Verlag Breidenbach & Co.

Adolf Schrödter (vgl. S. 292)

Album deutscher Künstler. - Düsseldorf o.J. (1841/42), Verlag Julius Buddeus (u.a.)

Blatt 9: "Don Quichotte in der Hammelherde" (Abb. 39, S. 113/114)

"Bauernfries" (1848), Verlag Arnz & Comp. (S. 114-116)

"Die zechenden Alten" (Abb. 40, S. 115)

Sechs Bilder zum Don Quixote. - Altona 1863, Verlag G. Mayer (S. 130-138)

Titelblatt (Abb. 57, S. 137-138)

"Don Quixote liebt den Amadis von Gallien" (Abb. 50, S. 132-134)

"Die Waffenwacht" (Abb. 51, S. 134)

"Der Kampf mit den Windmühlen" (Abb. 52, S. 134-136)

"Don Quixotes fürchterlicher Kampf mit dem Biscajer" (Abb. 54, S. 136)

"Don Quixotes Rast bei den Ziegenhirten" (Abb. 55, S. 136/137)

"Don Quixotes Abenteuer mit der asturischen Magd ..." (Abb. 56, S. 136/137)

Deutsche Dichtungen ... (u.a., s.o.)

Bd. I, S. 1: "Der Römer" (Abb. 29, S. 101/102)

S. 15: "Trinklied" (Abb. 30, S. 102/103)

Bd. II, S. 5: "Nachtmusikanten" (Abb. 36, S. 106)

S. 27: "Maiwein" (Abb. 37, S. 106)

Düsseldorfer Monathefte (u.a., s.o.)

Bd. I: "Die Waarenzahler" (Abb. 121, S. 258-261)

"Die Wucherer" (Abb. 120, S. 258-261)

Eichrodt, Ludwig: Deutsches Knabenbuch (zus. m. W. Camphausen, s.o.)

"Don Quixote" (Abb. 49, S. 130)

Geschäftskarte für Julius Buddeus, 1839 (Abb. 45a, S. 119)

Geschäftskarte für Emil Schrödter, 1842 (Abb. 44, S. 119)

Kunsthbuch der Düsseldorfer Malerschule. - Berlin 1835 (u.a.)

"Das Ständchen" (Abb. 4, S. 69)

"Der Neid" (Abb. 5, S. 69)

Raczynski, Athanasius: "Histoire de L'art moderne en Allemagne". - Paris 1836

Titelblatt (Abb. 41, S. 116/117)

Reinick, Robert: Lieder eines Malers ... (u.a., s.o.)

S. 1: "Frühlingsglocken" (Abb. 8, S. 75)

S. 27: "Der neue Simson" (Abb. 7, S. 75 u. S. 78-82)

Reinick, Robert u. Kugler, Franz: Liederbuch für deutsche Künstler. - Berlin 1833
Schlußbild (Abb. 26, S. 97)

Simrock, Karl: Till Eulenspiegels auserlesene Schwänke. -
Düsseldorf o.J., Verlag Arnz & Comp. (S. 151-154)
"Eulenspiegel beim Barbier" (Abb. 67, S. 152/153)
"Eulenspiegel und die Schneidergesellen" (Abb. 67, S. 152/153)
"Eulenspiegel beim Weinzäpfer" (Abb. 68, S. 153/154)
"Eulenspiegel beim Bäcker" (Abb. 68, S. 153/154)

Thaten und Meinungen des Herrn Piepmeyer. - Frankfurt 1848/49,
Verlag Jürgel (S. 191-203)
Blatt 8 (Abb. 91, S. 202/203)
Blatt 17 (Abb. 89, S. 202)
Blatt 22 (Abb. 87, S. 194)
Blatt 32 (Abb. 88, S. 194/195)
Blatt 45 (Abb. 92, S. 203)
Blatt 49 (S. 193)

Theaterzettel zu "Was ihr wollt", 1859 (Abb. 47, S. 120)

"Der Traum in der Flasche", 1831 (Abb. 1, S. 65-69)

Verlobungskarte, 1839 (Abb. 17, S. 90/91)

Johann Baptist Sonderland (vgl. S. 293/294)

ABC. Bilder und Lesebuch. - Düsseldorf o.J. (1844), Verlag
Arnz & Comp.
Titelblatt (Abb. 42, S. 116/117)

Das goldene ABC. - Düsseldorf o.J. (1849), Verlag A. Wm. Schulgen
(S. 165/166)
Buchstabe "D" (Abb. 76, S. 166)

Arenz, Karl: Der kleine Kinderfreund. - Düsseldorf o.J. (1851)
S. 12/13 (Abb. 75, S. 163-165)

Bilder und Randzeichnungen zu deutschen Dichtungen, Bd. I u. II. -
Düsseldorf 1838-1844, Verlag Arnz & Comp. (Bd. I)/Verlag Julius
Budeus (Bd. II) (S. 86-97)
Bd. I : "Die Heinzelmannchen" (Abb. 16, S. 89-91)
 "Der Zauberlehrling" (Abb. 19, S. 92-94)
 "Der Apotheker" (Abb. 20, S. 94/95)
 "Die Milchfrau" (Abb. 22, S. 96)
 "Das gestörte Glück" (Abb. 23, S. 96)
Bd. II: "Der Schatzgräber" (Abb. 18, S. 91/92)
 "Leander und Ismene" (Abb. 18, S. 91-93 u. S. 97)
 "Fluss-Übergang" (Abb. 21, S. 95 u. S. 103)
 "Rinaldo Rinaldini" (Abb. 21, S. 95)
 "Abschied" (Abb. 24, S. 96)

Deutsche Dichtungen ... (u.a., s.o.)
Bd. I, S. 26: "90x9x99" (Abb. 31, S. 103/104)

Düsseldorfer Monathefte (u.a., s.o.)
Bd. I, S. 1: "Zueignung" (Abb. 93, S. 217)
S. 21: "Der Poet" (Abb. 109, S. 243)
"Wie soll man's machen?" (Abb. 106, S. 241)

Haug, Joh. Chr. Fr.: Zweihundert Hyperbein auf Herrn Wahl's ungeheure Nase. - St. Gallen 1841 (S. 97-99)
S. 8/9 (Abb. 28 I, S. 99)
S. 12/13 (Abb. 28 II, S. 99)
S. 20/21 (Abb. 28 III, S. 99)

Reinick, Robert: Lieder eines Malers ... (u.a., s.o.)
S. 25: "Käferlied" (Abb. 7, S. 75 u. S. 78-80)

Scenen aus Immermanns Münchhausen. - Leipzig 1848, Verlag J. Weber (S. 177-183)
S. II (Abb. 84, S. 179-182)
S. XII (S. 182)

Ravenstein's Topographisches Taschen-Panorama des Rheins von Mainz bis Köln. - Frankfurt a.M. 1845
Randzeichnungen (Abb. 48 I-III, S. 121-123)

Gustav Süss (vgl. S. 294/295)

Düsseldorfer Künstler-Album (u.a., s.o.)
Bd. I: "Das Hühnerneest" (Abb. 133, S. 273)

Süss, Gustav: Swingels Reiseabenteuer. - Braunschweig 1857
S. 8 (Abb. 79, S. 171)

Süss, Gustav: Die Mähr von einer Nachtigall ... - Braunschweig 1857
S. 11 (Abb. 83, S. 174-175)

Süss, Gustav: Froschkünstler Quak. - Glogau o.J. (1862)
S. 1 (Abb. 80, S. 171, 172 u. S. 176/177)
S. 177 (Abb. 81, S. 171 u. S. 174/175)

Theaterzettell zu "Müllers Annchen" (Abb. 47, S. 120)

Umlauf, Wilhelm: Freud und Schmerz in Haus und Herz. - o.O., o.J. (Düsseldorf 1861)
S. 3 (Abb. 77, S. 167-169)

Anonyme Graphiken

Cartonage-Couverts (S. 185-189)
Nr. 21 (Abb. 86, S. 187)
Nr. 23 (Abb. 85, S. 187)

"Guten Morgen Herr Fischer" (Abb. 45b, S. 119)

Karte des "Allgemeinen Verein der Carnevalsfreunde"
(Abb. 46, S. 119)

Düsseldorfer Monathefte (s.o.)

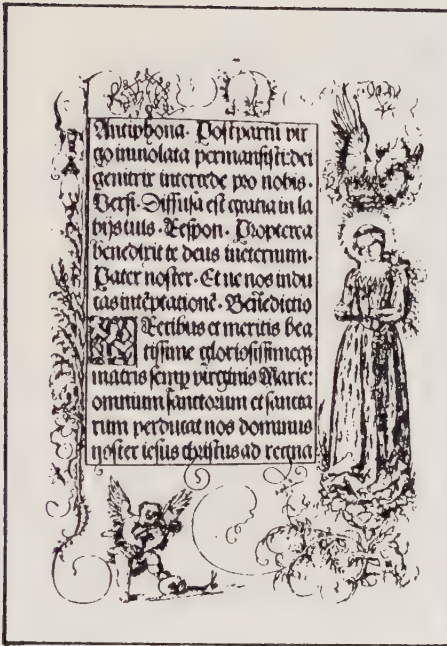
Bd. I, S. 26: Illustration zu "Dramatische Fragmente"
(S. 217-219; Abb. 94, S. 218)



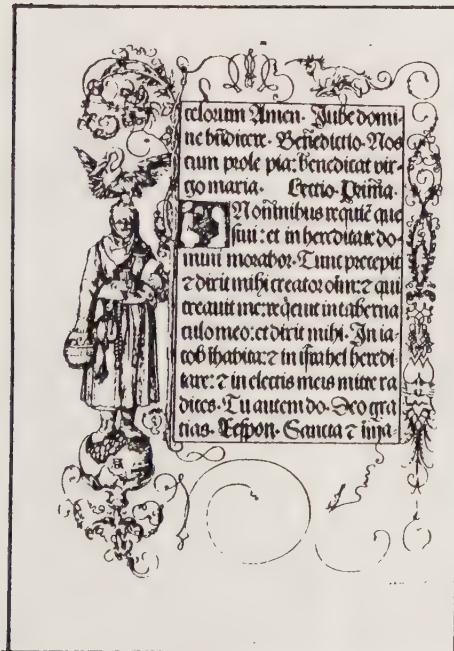
Adolf Schrödter
"Der Traum in der Flasche", 1831



Eugen Napoleon Neureuther
aus: "Schnaderhüpfli und Gebirgs-
lieder", 1830



Albrecht Dürer
Randzeichnung aus dem Gebetbuch
Kaiser Maximilian I., Bl. 51

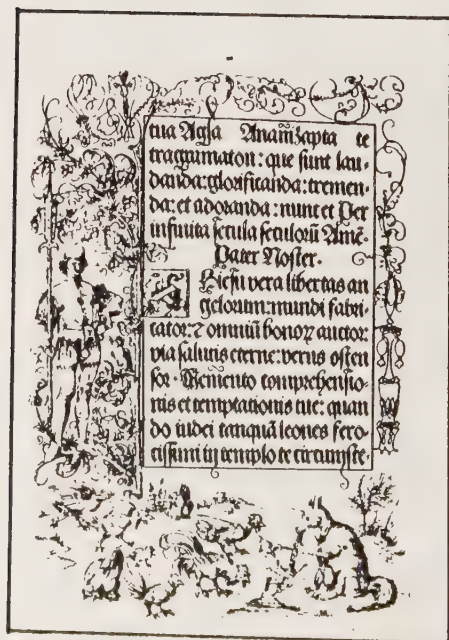


Albrecht Dürer
Randzeichnung aus dem Gebetbuch
Kaiser Maximilian I., Bl. 51b



Adolf Schrödter

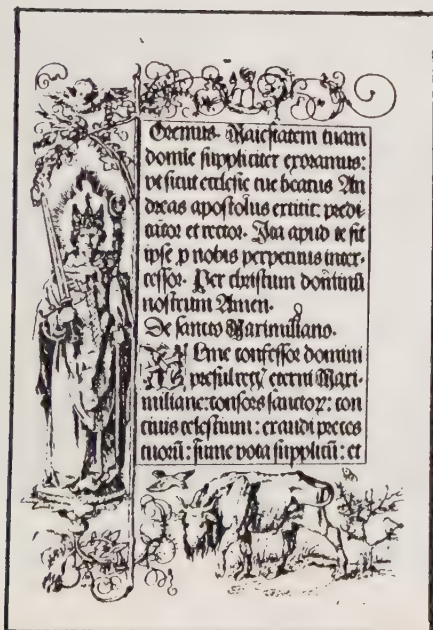
Adolf Schrödter
"Das Ständchen", 1833



Albrecht Dürer
Randzeichnung aus dem Gebetbuch
Kaiser Maximilian I., Bl. 34b



Adolf Schrödter
"Der Neid" o. "Der Kampf um den Römer",
1833



Albrecht Dürer
Randzeichnung aus dem Gebetbuch
Kaiser Maximilian I., Bl. 25

Dichters Genesung.

Und wieder halt' ich der Schönsten gedacht,
Die nur in Träumen bisher ich gesehen;
Es trieb mich hinaus in die lichte Nacht,
Durch stille Gründe husch' ich gehen:

Da auf einmal
Glänzte das Thal
Schaurig, als wär' es ein Geisteraal.

Da rauschten zusammen zur Tanz-Melodei
Der Strom und die Winde mit Alingen und Fischen,
Da weht' es in flüchtigem Zuge herbei
Aus Felsen und Thalern, aus Wellen und Büschen,
Und im Mondenglanz
Ein weißer Kranz

Tanzen die Elfen den Reigentanz.

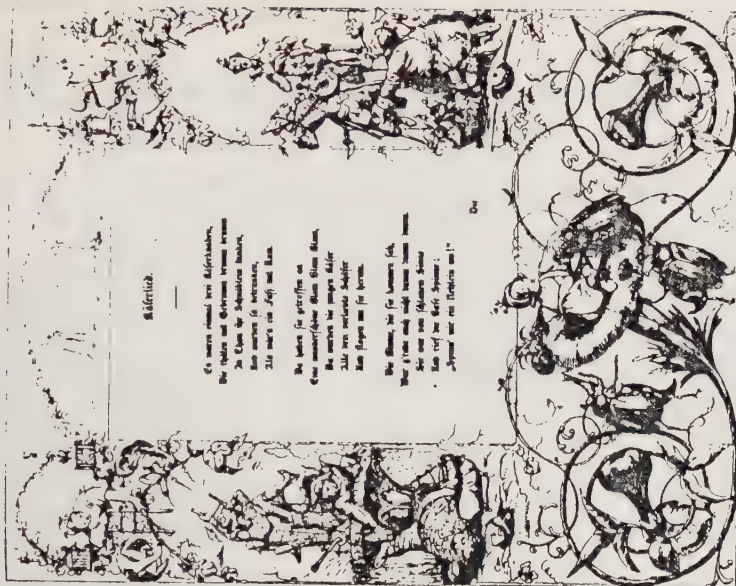
Und mitten im Kreis' ein lustiges Weib,
Die Königin war es, ich hörte sie singen:
„Lass' ab von dem schweren irdischen Krieb!
Lass' ab von den thörichten irdischen Dingen!

Nur im Mondenschein

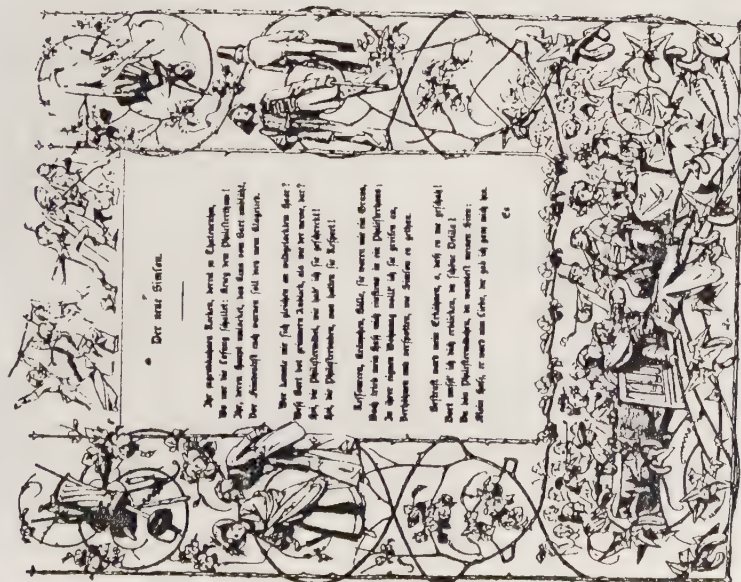
Ist Leben allein!

Nur in Träumen zu schweben ein ewig Sein!

„Ich



Johann Baptist Sonderland
"Käferlied", ersch. 1837



Adolf Schröter
"Der neue Simson", 1836

Frühlingsglocken.

Schnee-Blöckchen thut läuten:

Kling — ling — ling!

Was hat das zu bedeuten? —

Ei, gar ein lustig Ding!

Der Frühling heut geboren ward,
Ein Kind der allerschönsten Art;
Zwar liegt es noch in weißem Bett,
Doch spielt es schon so wundernett.
Drum kommt, ihr Vögel, aus dem Süd
Und bringet neue Sieder mit!

Ihr Quellen all,

Erwacht im Thal!

Was soll das lange Zaudern?

Sollt mit dem Kinde plaudern!

Mai-Blöckchen thut läuten:

Dim — bam — bam!

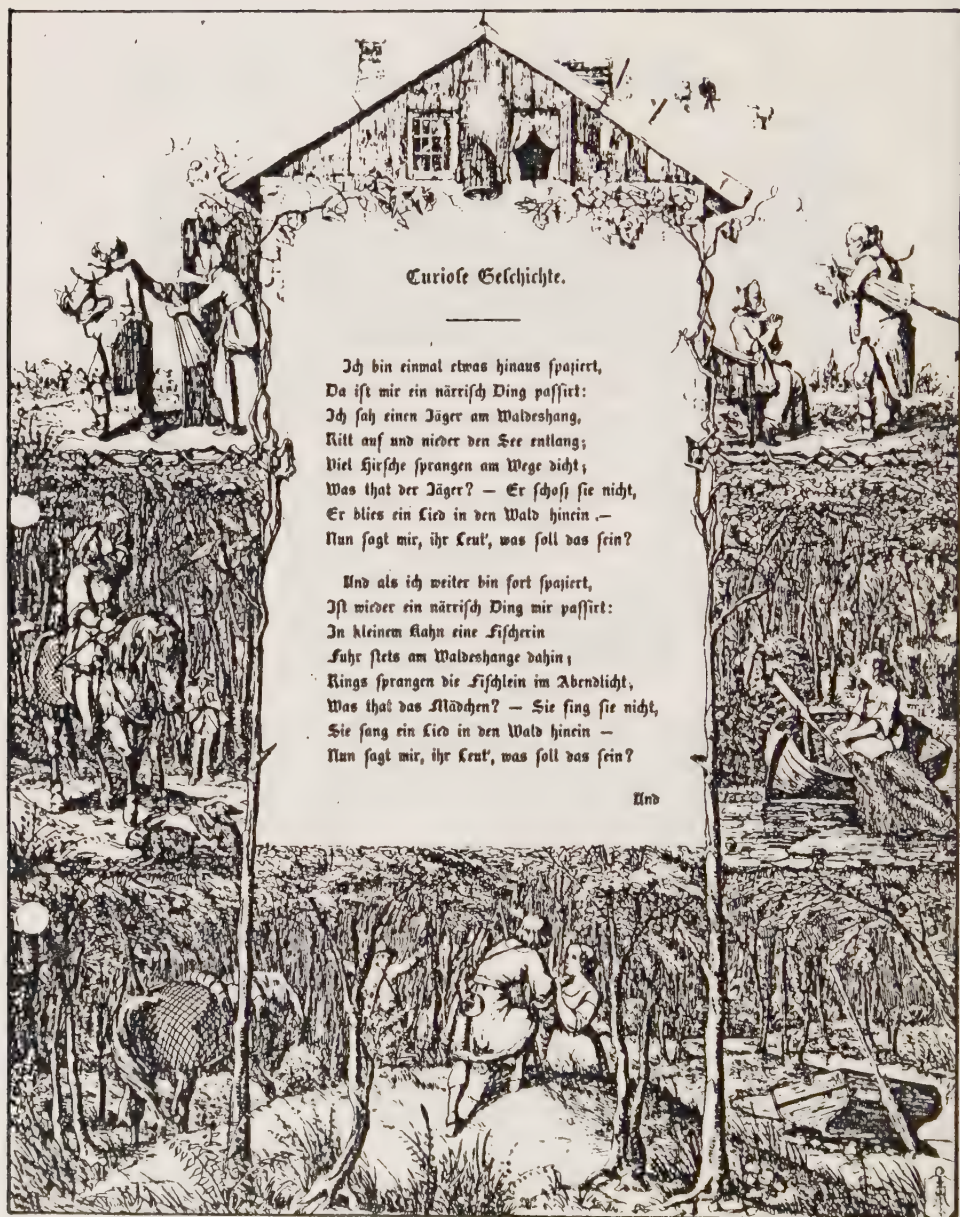
Was hat das zu bedeuten? —

Frühling ist Bräutigam,

Maacht



Robert Reinick
Titelblatt, ersch. 1837

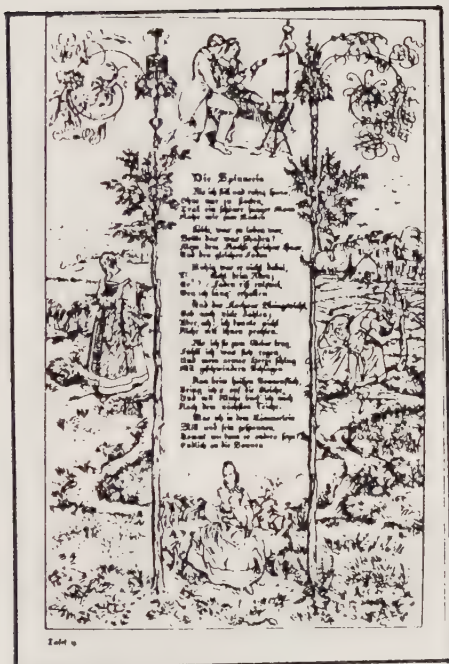


Curiose Geschichte.

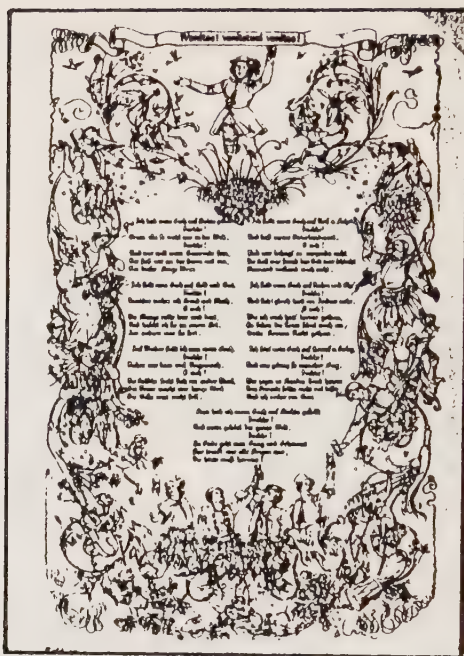
Ich bin einmal etwas hinaus spaziert,
Da ist mir ein närrisch Ding passiert:
Ich sah einen Jäger am Waldeshang,
Ritt auf und nieder den See entlang;
Viel Hirsche sprangen am Wege dicht;
Was that der Jäger? — Er schoss sie nicht,
Er blies ein Lied in den Wald hinein. —
Nun sagt mir, ihr Leut', was soll das sein?

Und als ich weiter bin fort spaziert,
Ist wieder ein närrisch Ding mir passiert:
In kleinem Kahn eine Fischerin
Fuhr stets am Waldeshange dahin;
Kings sprangen die Fischlein im Abendlicht,
Was that das Mädchen? — Sie fing sie nicht,
Sie sang ein Lied in den Wald hinein —
Nun sagt mir, ihr Leut', was soll das sein?

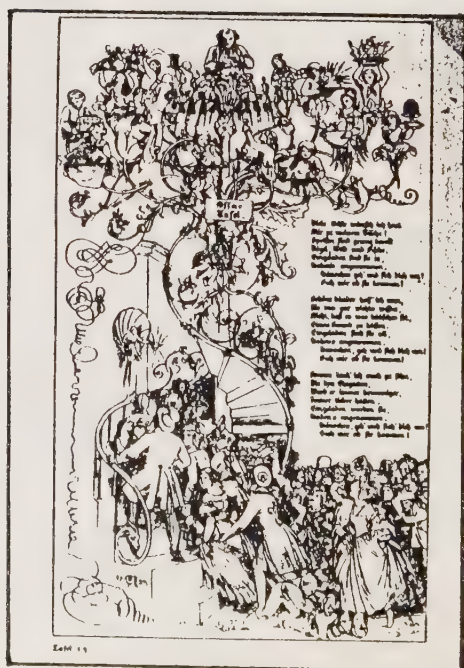
Und



Eugen Napoleon Neureuther
"Die Spinnerin", 1829-1839



Eugen Napoleon Neureuther
"Vanitas! vanitatum vanitas!",
ersch. 1829-1839



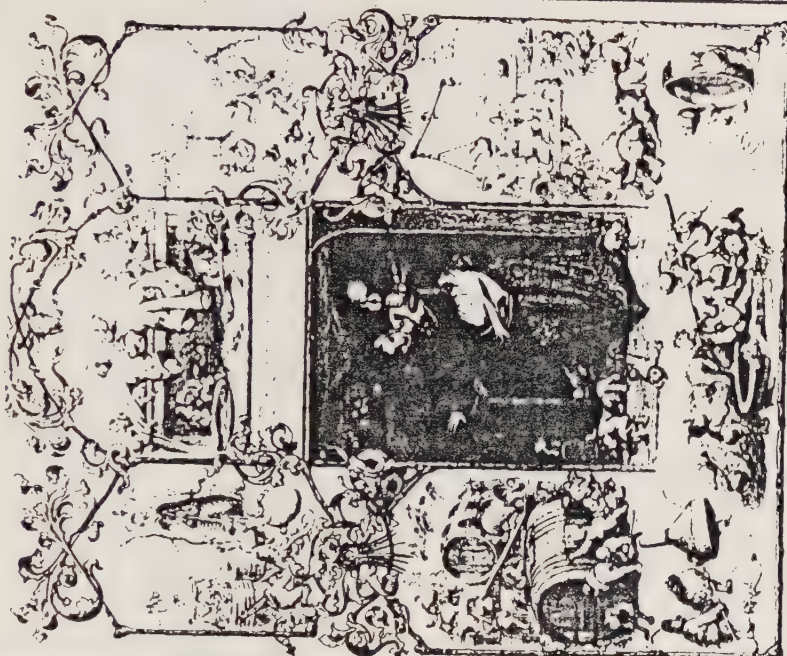
Eugen Napoleon Neureuther
"Offene Tafel", 1839



Johann Baptist Sonderland
Titelblatt, 1844



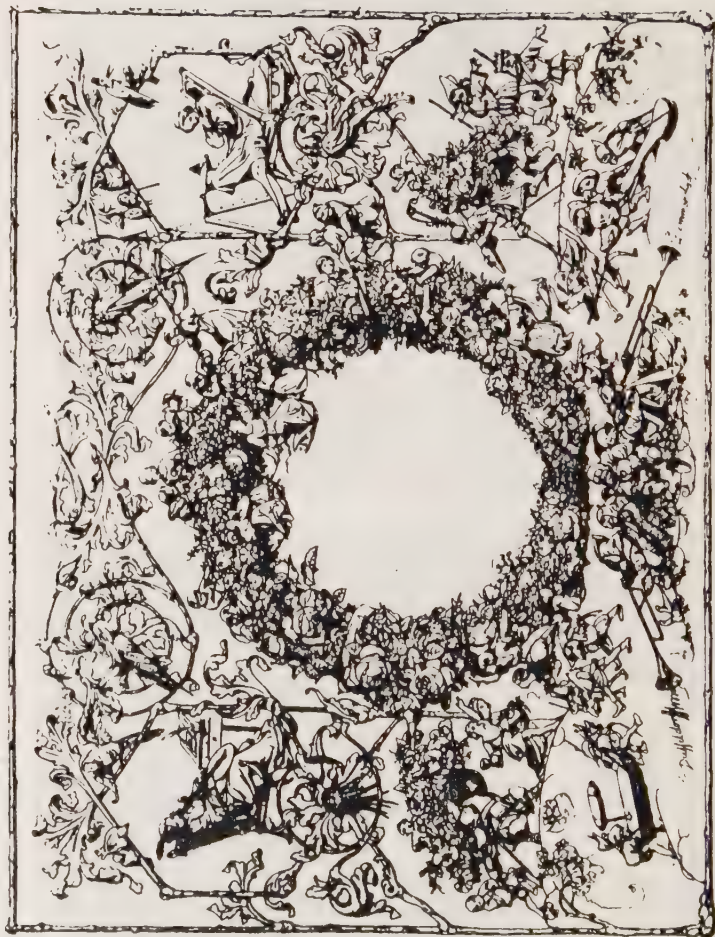
Johann Baptist Sonderland
"Der reiche Bauer Troll und der Maler",
1843



Johann Baptist Sonderland
"Die Heintelmännchen", 1838-1840



Johann Baptist Sonderland
"Hochzeitslied", 1841



Adolf Schrödter
Verlobungskarte, 1839



Johann Baptist Sanderland
"Der Schatzgräber", 1842



Johann Baptist Sanderland
"Leander und Ismene", 1843



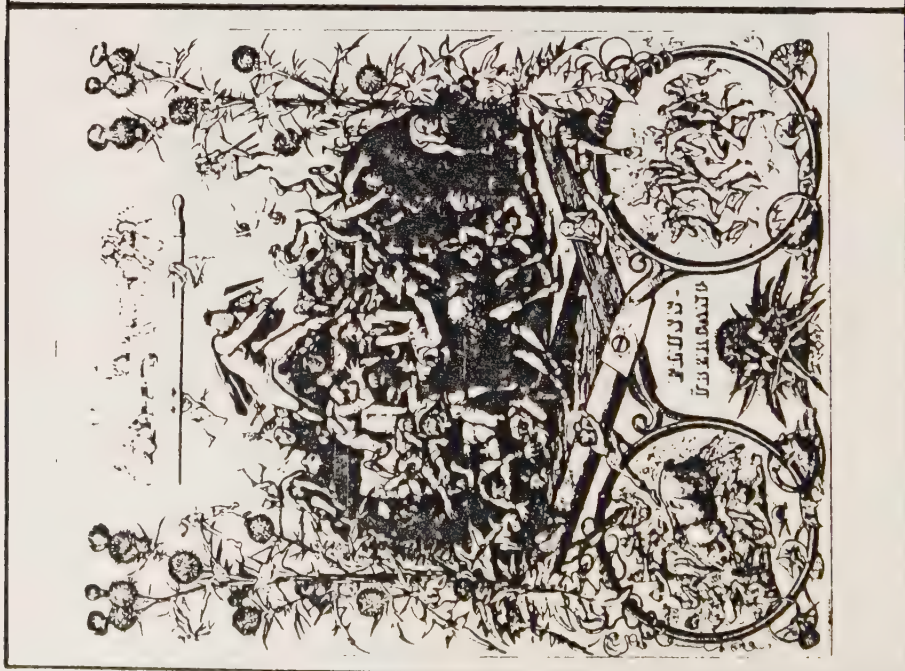
Johann Baptist Sonderland
"Der Zauberlehrling", 1838-1840



Johann Baptist Sonderland
"Der Apotheker", 1840



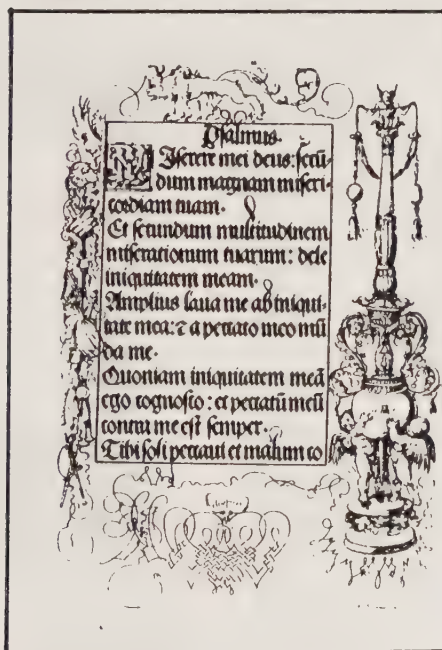
Johann Baptist Sonderland
"Rinaldo Rinaldini", 1843



Johann Baptist Sonderland
"Fluss-Übergang", 1843



Johann Baptist Sonderland
"Die Milchfrau", 1838-44



Albrecht Dürer
Rahmzeichnung zum Gebetbuch
Maximilian I., Bl. 19



Johann Baptist Sonderland
"Das gestörte Glück", 1838-1840



Philipp Otto Runge
"Der Morgen", 1807



Philipp Otto Runge
Umschlagzeichnung, "Not des Vaterlandes"
1809



Johann Baptist Sonderland
"Abschied", 1844



Eugen Napoleon Neureuther
"Schneiderhüpfen und Gebirgslieder",
ersch. 1831



— 298 —

Die Liniweben machen eine tolle Lust,
Als führen langsam Mäulern über die Brust,
Harm dichstatum —
Harm dichstatum —
Nichtgeant, dunkelblau, — mit ein Bierel, die ein Bierel, —
Bin der geit, Geit geit geit, nichtgeant, dunkelblau, —
Wolltuch.



Ne! künftichs Feindin kannst!
Sich Jansler Jansen, nun Ne!
Und mag ich Jansen auch von dann,
Dart wohl, das ich auch miederich!

Adolf Schröter
Schlußbild, ("Liederbuch für deutsche
Künstler"), ersch. 1833



Grandville
"Der irdene Topf und der eiserne Topf",
1838

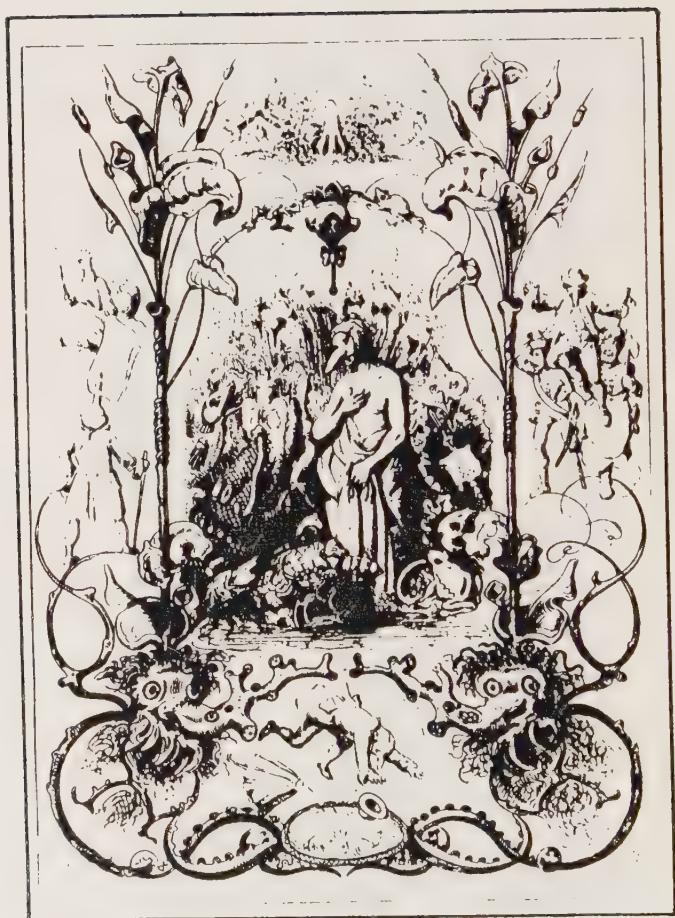
Johann Baptist Sönderland
 "Zweihundert Hyperbeln auf Herrn Wahls
 ungeheure Nase", ersch. 1841



Abb. 28, I, zu
 S. 99



Abb. 28, II, zu
 S. 99



Johann Baptist Sonderland
"Zweihundert Hyperbeln auf Herrn Wahls
ungeheure Nase", ersch. 1841



Adolf Schrödter
"Der Römer" o. "Rheinweinlied", 1842



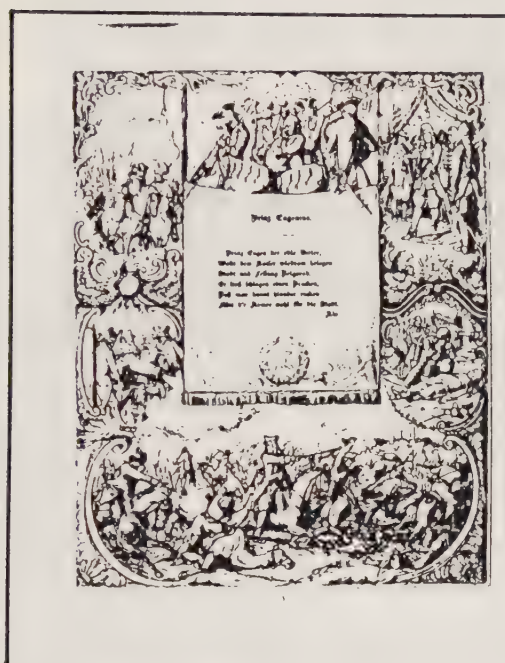
Adolf Schrödter
"Trinklied", 1841



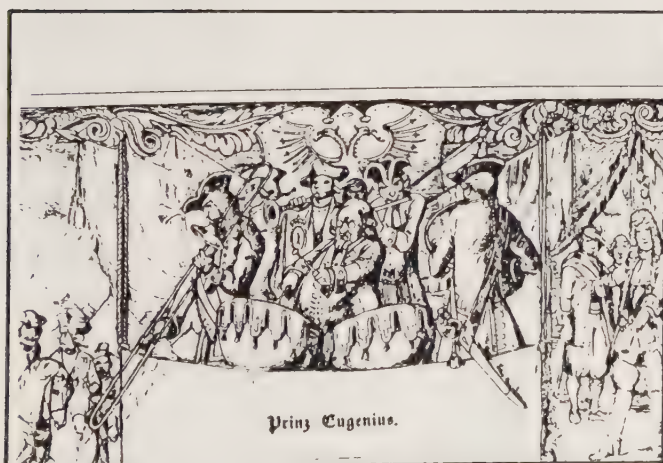
Johann Baptist Sönderland
"90x9x99", 1843



Henry Ritter
"Die Schleichhändler", 1842



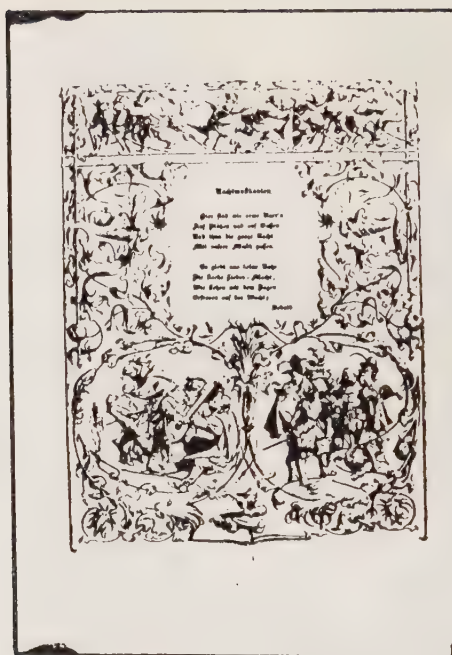
Wilhelm Camphausen
"Prinz Eugenius", 1841



Wilhelm Camphausen
"Prinz Eugenius", 1841 (Ausschnitt)



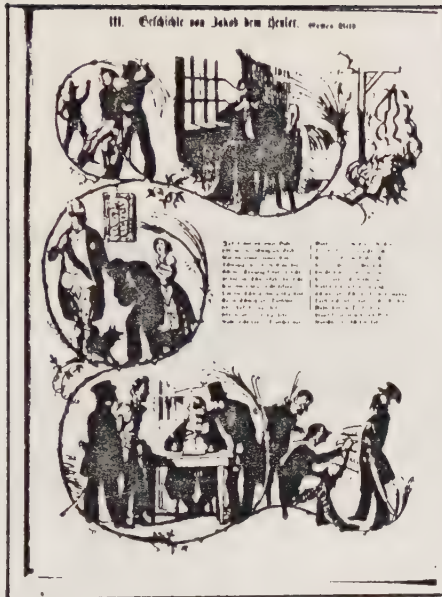
W. Camphausen, H. Ritter u.a.
Titelblatt, 1842



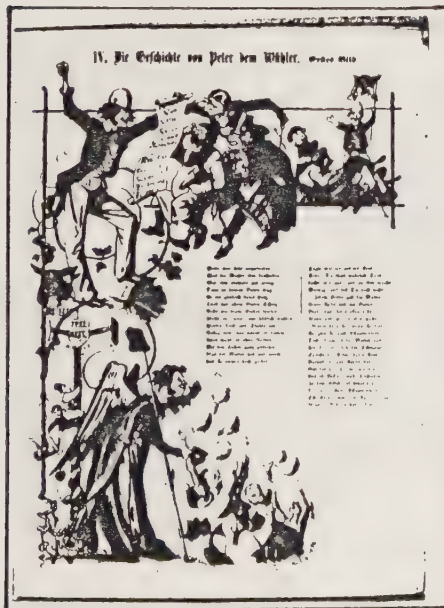
Adolf Schrödter
"Nachtmusikanten", 1843



Adolf Schrödter
"Maiwein", 1845



Henry Ritter
"Der politische Struwwelpeter", 1848





Adolf Schrödter
"Don Quichote in der Hammelherde", 1839





Adolf Schrödter
"Die zechenden Alten", 1847



Adolf Schrödter
Titelblatt, 1835

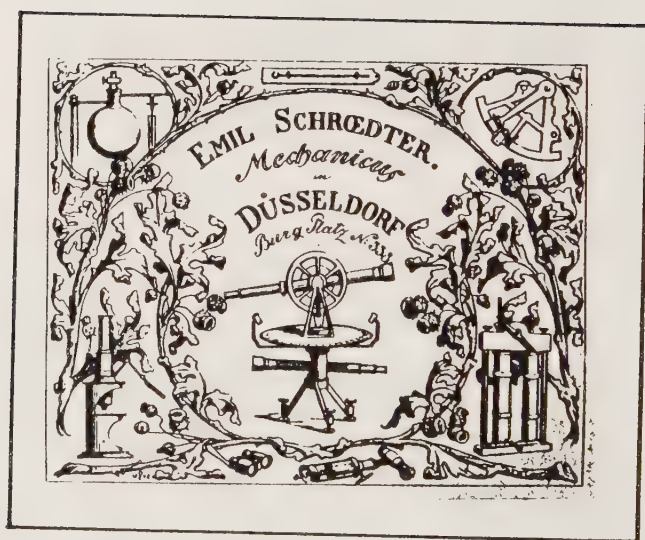


Johann Baptist Sonderland
Titelblatt, ersch. 1844



Abb. 43, zu
S. 118

Caspar Johann Nepomuk Scheuren
Schlußbild, ersch. 1856



Adolf Schrödter
Geschäftskarte, 1842

Abb. 45a, zu
S. 119



Adolf Schrödter
Geschäftskarte, 1839

Abb. 45b, zu
S. 119



Adolf Schrödter (?)
"Guten Morgen Herr Fischer!", 1835-58



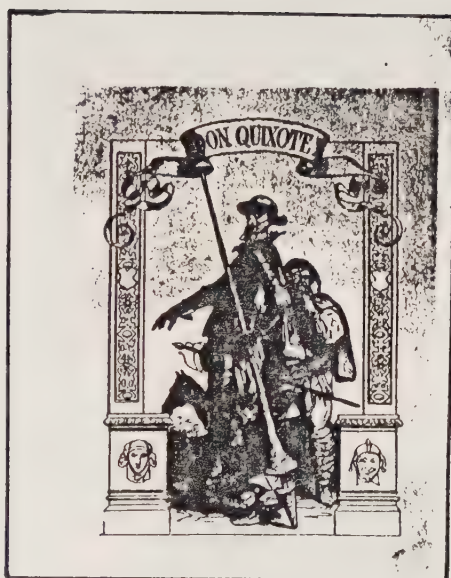
Adolf Schrödter (?)
Vereinskarte, ersch. 1846



Johann Baptist Sonderland
Randzeichnungen zum "Topographischen
Taschenpanorama des Rheins", ersch. 1845







Adolf Schrödter
"Don Quixote", ersch. 1864



Adolf Schrödter
"Don Quixote ließt den Amadis von
Gallien". 1843



Adolf Schrödter
"Die Waffengewacht", 1843



Adolf Schrödter
"Der Kampf mit den Windmühlen", 1843



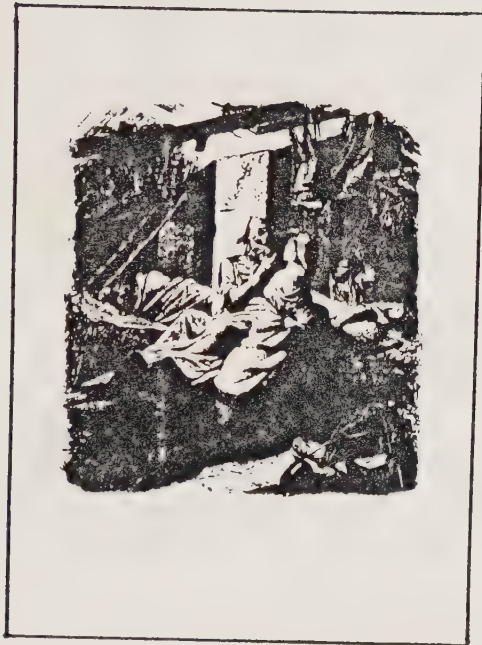
Daniel Chodowiecki
"Der Kampf mit den Windmühlen",
ersch. 1780/81



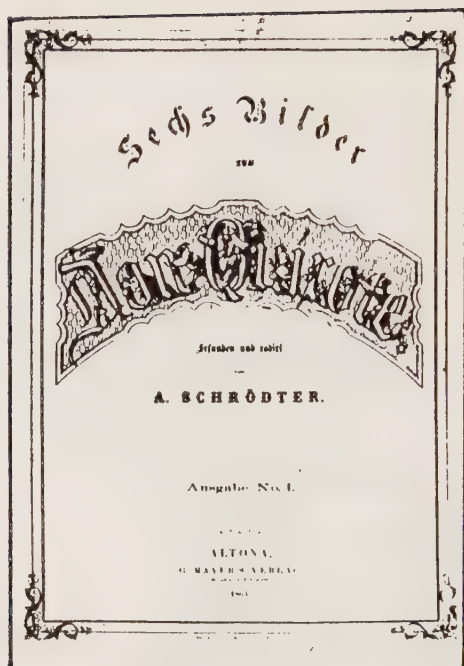
Adolf Schrödter
"Don Quixotes fürchterlicher Kampf mit
dem Biscajer", 1843



Adolf Schrödter
"Don Quixotes Rast bei den Ziegenhirten",
1843



Adolf Schrödter
"Don Quixotes Abenteuer mit der asturischen
Magd, die er für eine Prinzessin hält", 1843



Adolf Schrödter
Titelblatt, ersch. 1863



Adolf Schrödter
Titelblatt, ersch. 1863 (Ausschnitt)



Abb. 58, zu
S. 142

Johann Heinrich Ramberg
Titelblatt, ersch. 1824 (Ausschnitt)



Johann Peter Hasenclever
Vorzeichnung zu "Jobs im Examen"

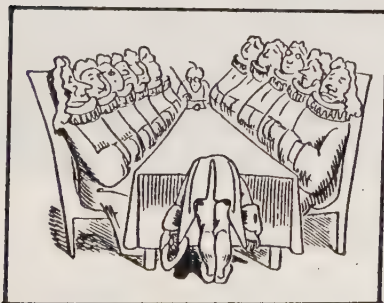
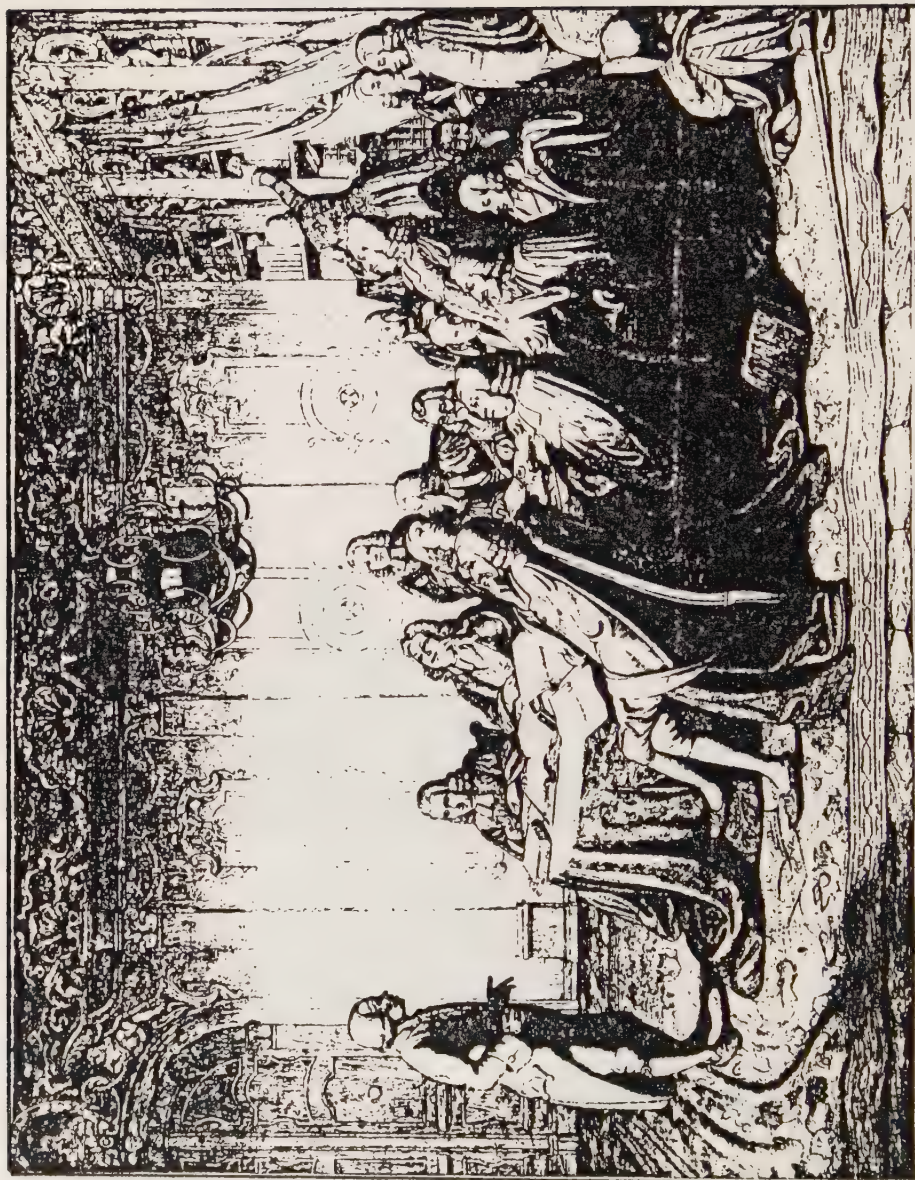


Abb. 59, zu
S. 142

Wilhelm Busch
"Jobs im Examen", ersch. 1872



Johann Peter Hasenclever
"Jobs im Examen", ersch. 1844



Johann Peter Hasenclever
"Jobs im Examen", 1840



Johann Peter Hasenclever
"Jobs im Examen", 1852



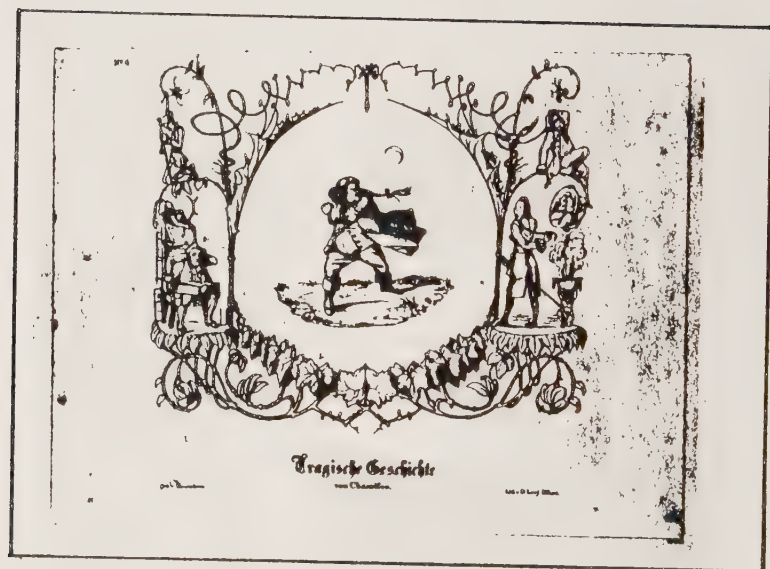
Johann Peter Hasenclever
"Jobs von der Universität zurückkehrend",
ersch. 1844



Wilhelm Busch
"Jobs als Student heimkehrend", ersch. 1872



Johann Peter Hasenclever
"Jobs als Schulmeister", ersch. 1844



Johann Peter Hasenclever
"Tragische Geschichte"



Wie Eulenspiegel in Hamburg bei einem Barbier stand und dem
Heller durch die Spiegle in d. Stube ging

Adolf Schrödter
"Eulenspiegel beim Barbier", 1856



Wie Eulenspiegel die Schneidergesellen von einem Laden fallen macht
und den Leuten sagt das Blind habe sie herabgeweht

Adolf Schrödter
"Eulenspiegel und die Schneidergesellen",
1856



Der Eulenspiegel in Lubek einen Weinapfer betrog dem er eine
Kanne Waßer für eine Kanne Wein gab

Adolf Schrödter
"Eulenspiegel beim Weinapfer", 1856

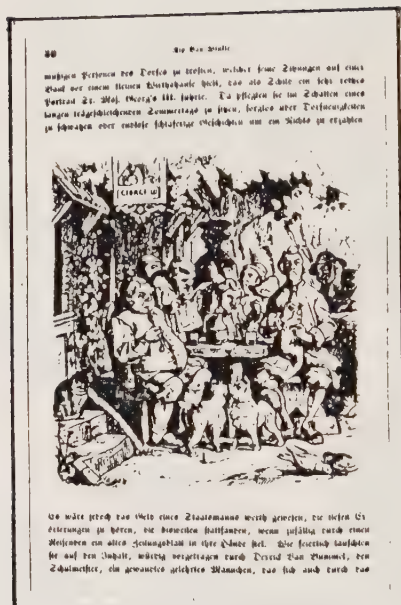


Der Eulenspiegel hat ein Bräutchen bei einem Bäcker als Backereibest
schafft, so am er Waßer und Mehlkuchen hat

Adolf Schrödter
"Eulenspiegel beim Bäcker", 1856



Henry Ritter
"Adolf Schrödter", ersch. 1845



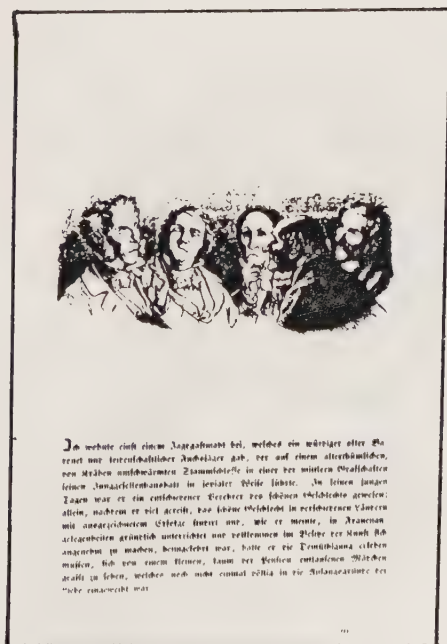
Henry Ritter
Illustration zu "Rip van Winkle",
ersch. 1856



Ludwig Richter
Illustration zu "Der Schmelzofen",
ersch. 1851



Henry Ritter
Illustration zu "Der dicke Herr",
ersch. 1856



Wilhelm Camphausen
Illustration zu "Die Jagdmahlzeit",
ersch. 1856



Wilhelm Camphausen
Illustration zu "Arabesken", ersch. 1854

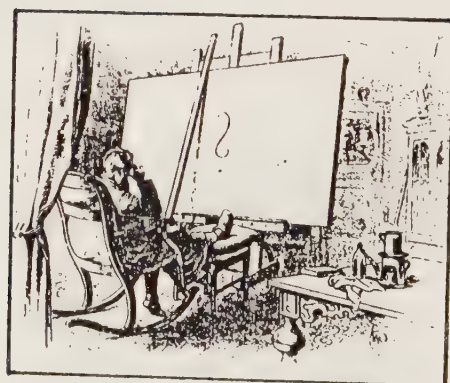


Abb. 74, zu
S. 160

Wilhelm Camphausen
Illustration zu "Ein Maler auf dem
Kriegsfelde", ersch. 1865



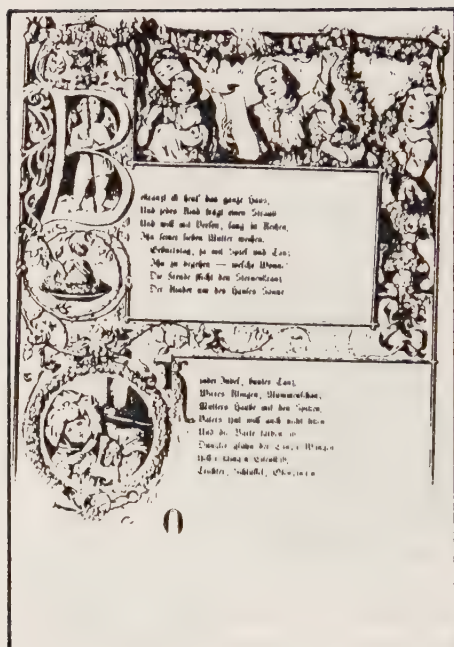
Abb. 75, zu
S. 163

Johann Baptist Sonderland
"Schlaraffenland", ersch. 1851



Abb. 76, zu
S. 166

Johann Baptist Sonderland
aus: "Das goldene ABC", ersch. 1849



Gustav Süss
aus: "Freud und Schmerz in Haus und Herz",
ersch. 1861



Abb. 78, zu
S. 168

Johann Peter Hasenclever
Vorzeichnung zu "Spielende Pfarrerskinder"



Die Kräfte tragen ihn zu's Rand, oder will auch wohl ein Däpfer sein
 ihm zittern Bein' und Arme, und springen in die Röhle,
 Die Gste, die am Ofen stand, Mach's doch wie ich, ein Däpfelstein
 spricht: -Och sich Gste erbarne, Bringt uns auch ran der Stelle'-

Der Agel ruft: -Gau Gste, schön
 Gstech will ich watschind mit Guch gehn'

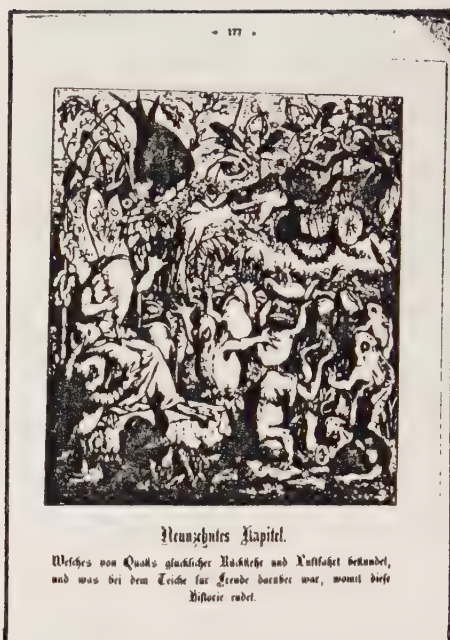
Gustav Süss
 aus: "Swingels Reiseabenteuer",
 ersch. 1857



Erstes Kapitel.

Welches von dem nahenden Frühling Kunde gibt, und was bei den
 Fröschen allda passiert ist.

Gustav Süss
 Illustration zu "Froschkünstler Quak",
 ersch. 1862



Gustav Süss
Illustration zu "Froschkünstler Quak",
ersch. 1862



Grandville
"Die Frösche erbitten einen König",
ersch. 1838



Gustav Süss
aus: "Die Mähr von einer Nachtigall",
ersch. 1857



Grandville
Illustration zu "Der siebente Himmel",
ersch. 1842



„Die alte Baronin dünkt den Tod und ein kleines Mädchen von höchstens sechs Wochen fiedle ihm wie hilfslos die Nerven aus.“
I. C. & R.



„Kunsthilf“



„Die schmerzliche Curry.“



„Gedanken, paßt einmal auf, ob es der reine Kriant 3 wird.“
I. C. & R.



Zur Zeit vom Jahre 1840 ist die alte Baronin, so wohl, verlegt der Anrede, doch eigentlich in der, so sie mehr und mehr in der Zeit eine Curry, deren Beschreibung wohl die Merkmale der, ohne zeigen möchte, so bin auf einer gelehrten Augenwässerung beirathen. Wenn auch es ist, das Mineral in enthalten, weicher man Zeit.
I. C. & R.



Bilderbogen Nr. 23
(Cartonage-Couverts)



Bilderbogen Nr. 21
(Cartonage-Couverts)

12



Er kommt guttun zu uns und überredet uns, seine
sineu. Mag. - Eigenschaften gegen Kaiser und Reich?

Er kommt, blutet und wird noch blutiger.



Adolf Schrödter
"Thaten und Meinungen des Herrn
Piepmeyer", ersch. 1848/49



Rodolphe Töpffer
"Monsieur Jabot", ersch. 1833



Adolf Schrödter
"Thaten und Meinungen des Herrn
Piepmeyer", ersch. 1848/49



Rodolphe Töpffer
"Monsieur Jabot", ersch. 1833



Adolf Schrödter
"Thaten und Meinungen des Herrn
Piepmeyer", ersch. 1848/49



Zueignung.

Es wurde am Rheine ein Knäblein geboren,
Gar freundlichen Sinnes, und dazu erkoren
Euch stets zu erheitern. Zwar ist es noch klein,
Doch scheint es fürwahr schon ein Schelmchen zu sein.

Die Eltern: sie heißen Humor und Satyre.
Damit es den Zweck seines Daseins vollführe,
Verliehen die Paten dem Kinde schon früh
Die herrliche Gabe der Phantasie.

Es zeigt sich mit kräftig gerötheten Wädden,
Gebüllt in der Komik reichhaltiges Däckchen.
Es lachelt mit frohlichem, heiterem Sinn,
Und reichet die Händchen mit Freuden Euch hin.

So nehmet es auf denn mit offenen Armen,
Seid stets ihm gewogen und sucht's zu erwärmen
Durch liebliche Pflege; auch tadelt es nicht,
Wenn's ohne Bedenken die Wahrheit oft spricht.

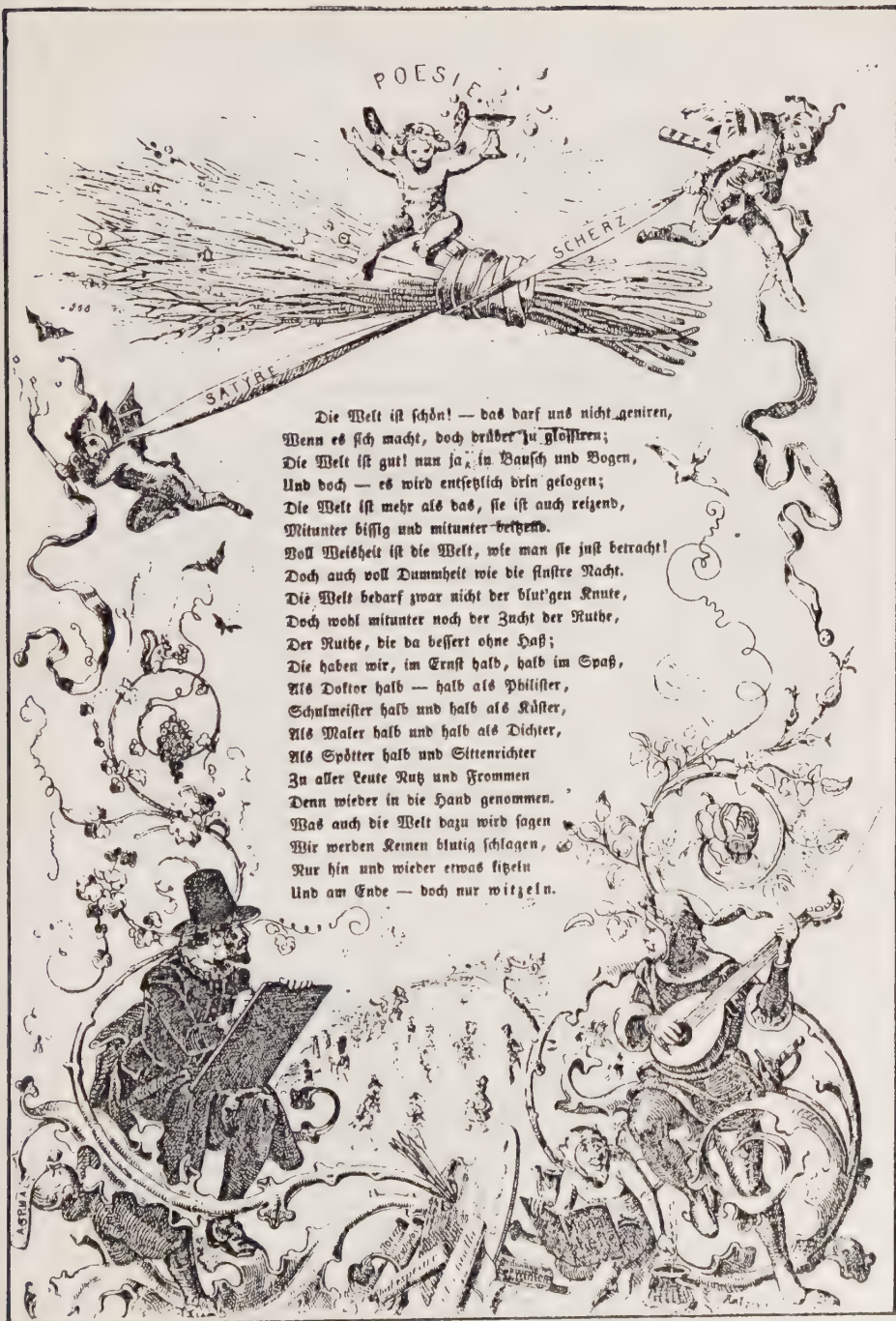
Denn wie es auch spöttelt, und wie es auch witzelt,
Und was auch sein treffender Griffel oft kritzelt,
Sein Streben ist immer, Euch nur zu erfreu'n,
Denn, Jemand zu kränken, das fällt ihm nicht ein.

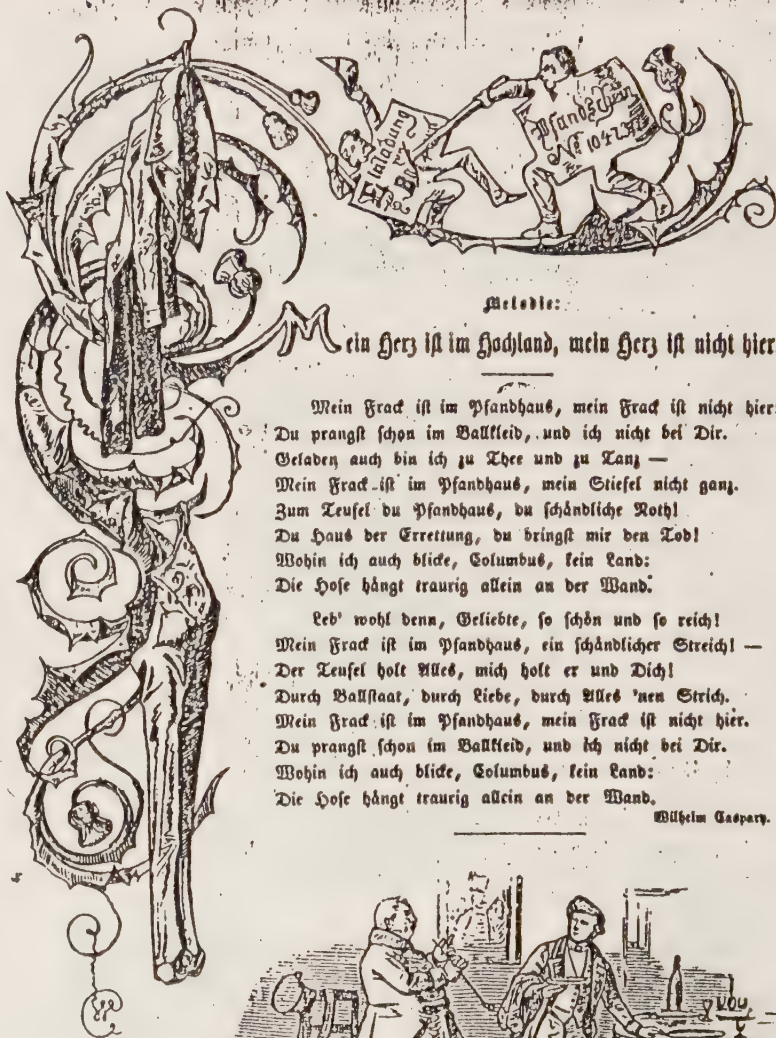
Was Weiteres zu sagen, das wäre unnöthig:
Dazu ist das Knäblein gern selber erbötig.
Erfüllt's Euch in Worten, im Liede und Bild —
Alsdann ist sein Wünschen und Wollen erfüllt!

J. B. S.



Illustration zu "Dramatische Fragmente",
ersch. 1847/48





Metzle:

Mein Herz ist im Hochland, mein Herz ist nicht hier.

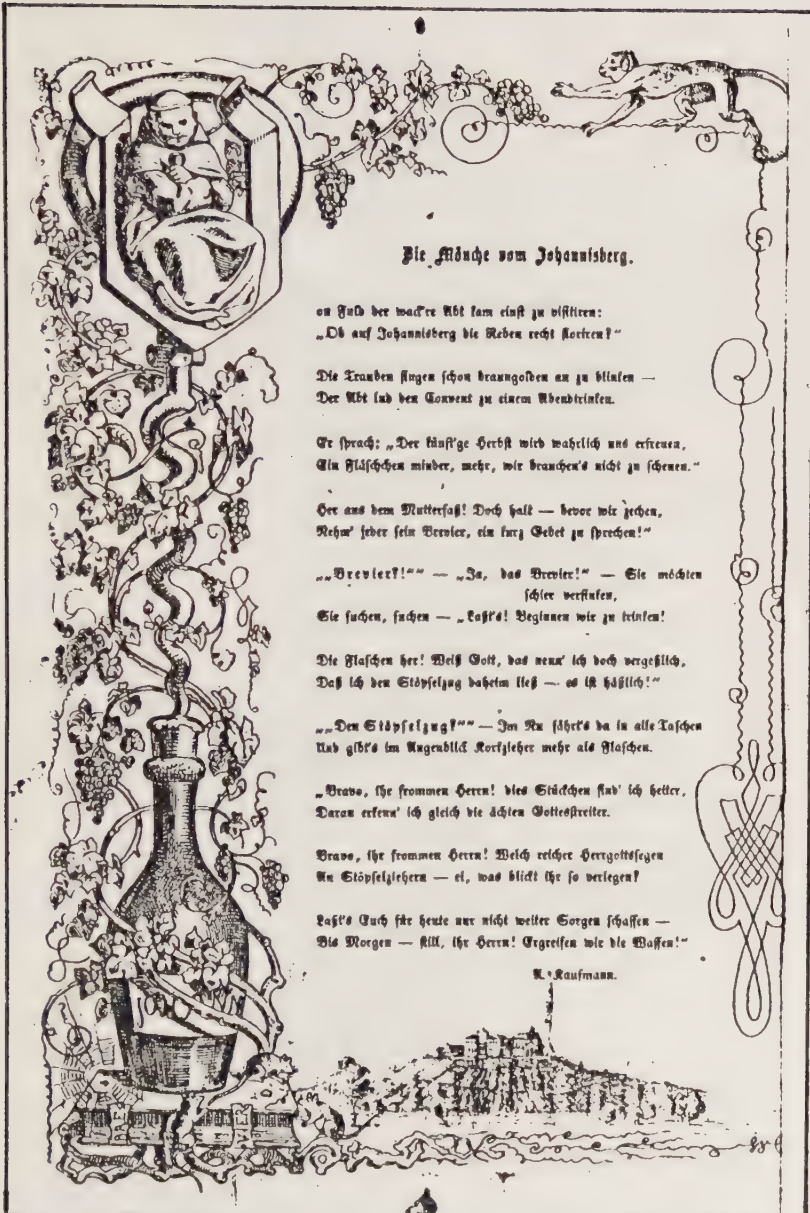
Mein Frack ist im Pfandhaus, mein Frack ist nicht hier;
Du prangst schon im Ballkleid, und ich nicht bei Dir.
Gefaden auch bin ich zu Thee und zu Tanz —
Mein Frack ist im Pfandhaus, mein Stiefel nicht ganz.
Zum Teufel du Pfandhaus, du schändliche Roth!
Du Haus der Errettung, du bringst mir den Tod!
Wohin ich auch blicke, Columbus, kein Land:
Die Hufe hängt traurig allein an der Wand.

Leb' wohl denn, Geliebte, so schön und so reich!
Mein Frack ist im Pfandhaus, ein schändlicher Streich! —
Der Teufel holt Alles, mich holt er und Dich!
Durch Ballstaat, durch Liebe, durch Alles 'nen Strich.
Mein Frack ist im Pfandhaus, mein Frack ist nicht hier.
Du prangst schon im Ballkleid, und ich nicht bei Dir.
Wohin ich auch blicke, Columbus, kein Land:
Die Hufe hängt traurig allein an der Wand.

Wilhelm Caspary.



„Johann, wenn Er fertig gebet! hat, werde ich Ihm zeigen, wie Er die Karten legen soll!“
„Aber gütlicher Herr, Sie sind ja nur zu Dreien, ich meine, da wären die Karten ja wohl überflüssig!“
„Halt Er's Maul, Er ist ein Esel, das ist elamalt Ton, was weiß denn Er davon!“



Die Mönche vom Johannisberg.

en Guts der wackre Kbt lam eiaß zu vifitiren:
„Ob auf Johannisberg die Reben recht floriren?“

Die Trauben fingen schon draungolden an zu blafen —
Der Kbt lud den Convent zu einem Abendtrinken.

Er sprach: „Der künftige Herrsch wird wahrlich uns erkennen,
Um Hlfschcn miader, mehr, wir brauchen's nicht zu scheuen.“

Ger aus dem Mutterfaß! Doch halt — bevor wir zehen,
Nehm' jeder fein Bröckel, ein kurz Gebet zu sprechen!“

„Bröckel?“ — „Ja, das Bröckel!“ — Sie möchten
schier verfluten,
Sie suchten, suchten — „Kaff! Beglatten wir zu trinken!

Die Flaschen her! Weiß Gott, das nenn' ich doch vergnlich,
Daß ich den Stöpselzug dahem ließ — es ist häßlich!“

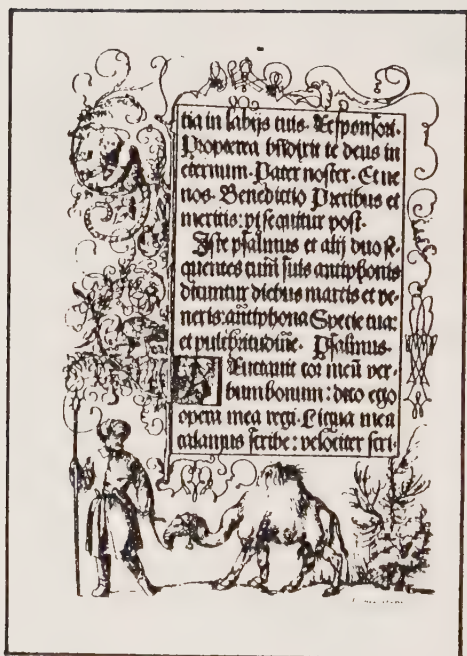
„Den Stöpselzug?“ — „Im An sieht's da in alle Taschen
Und gib's im Augenblick Rockleher mehr als Flaschen.“

„Bravo, ihr frommen Herrn! Was Stöckchen hab' ich getter,
Daran erkenn' ich gleich die ächten Gottesreiter.“

Bravo, ihr frommen Herrn! Welch reichere Herrgottsgegn
An Stöpselgehern — ei, was blickt ihr so verlegen?

Laß's Euch für heute nur nicht weiter Sorgen schaffen —
Bis Morgen — Alk, ihr Herrn! Greiffen wir die Waffen!“

K. Kaufmann.



Albrecht Dürer
 Randzeichnung zum Gebetbuch
 Kaiser Maximilian I., Bl. 42b



Abb. 99, zu
S. 233

Henry Ritter
Illustration zu "Etymologische Erklärung
der Ehe", ersch. 1847/48



Abb. 100, zu
S. 233

Henry Ritter
Illustration zu "Das Genie", ersch. 1847/48



Ferdinand Schröder
Illustration zu "Die Märzerrungen-
schaften", ersch. 1848/49

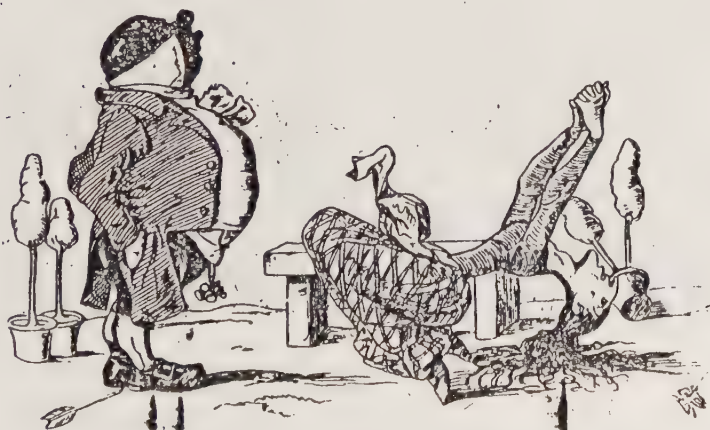


Ferdinand Schröder
Illustration zu "Die Märzerrungen-
schaften", ersch. 1848/49



Dann sank sie schnell aufs linke Knie,
Und faltete die Hände,
Sah ihren Vater bittend an,
Und sprach alsdann behende:

And bending her left knee,
With a look of dismay,
And clasping her white hands
"T was thus, she did say:



"O Vater, theurer Vater mein,
Ich heirath' nie den Schlenker!"
Sie dachte, wär' ihm seinem Geld
Derselbe doch beim Genker.

Oh father, o father!
I am but a child
And to marry Mr. Lanky,
I don't feel inclin'd.



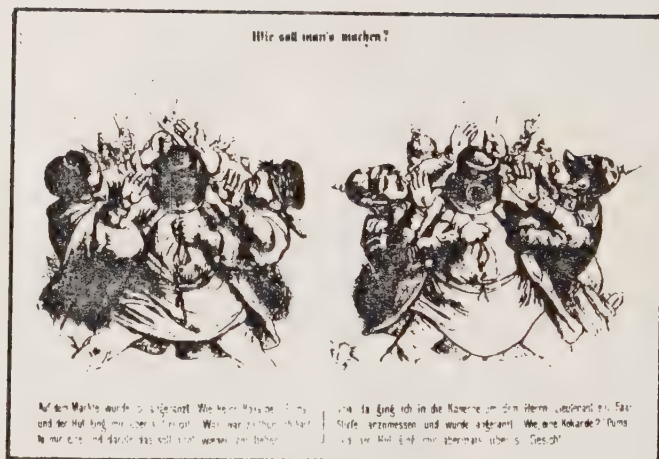
I.

Der Hingelmann, ein bewährter Stallknecht, wird 18. 4. anlässlich des 9. Voll-
jahres seines 100. Geburtstages feierlich durch die hiesigen
Behörden und seinen Vorgesetzten am Freitag, den 18. 4., nachmittags um 3 Uhr
in der Aula der hiesigen Universität, in Gegenwart der hiesigen
Fakultät, feierlich zu seinem 100. Geburtstag feierlich und feierlich
zu seinem 100. Geburtstag feierlich und feierlich zu seinem 100. Geburtstag
zu seinem 100. Geburtstag feierlich und feierlich zu seinem 100. Geburtstag

Henry Ritter
Vorzeichnung zu "Herr Hinzelmann",
ersch. 1849/50



Herr Hinzelmänn sucht auf Zureden seiner jungen Gattin sein Äußeres mehr seinem Stande als Rentner anzupassen. Modernere Kleider und eine schwarze „chevelure“ lassen, nach dem Ausspruch seiner bessern Hälfte nichts zu wünschen übrig — als — daß sein bisheriges, etwas stark mitgenommenes Mobiliar seinem standesmäßigeren Platz mache. Herr Hinzelmänn scheider mit einem Seufzer von all seinen alten Bekannten und versäumt nie, wenn er allein an dem Tröbelerladen vorüber geht, wo sie jetzt weilen, ihnen eine Thräne zu weihen. — Entente cordiale des jungen Paares. Herr Hinzelmänn macht seine Gattin auf die Schönheiten seines Lieblingschriftstellers aufmerksam und freut sich der stillen Theilnahme, womit sie, an ihn geschmiegt, seiner Stimme lauscht.



Johann Baptist Sonderland
"Wie soll man's machen?", ersch. 1847-50



Henry Ritter
"Da Frau Commerzienrätin ...",
ersch. 1849/50



Wilhelm Camphausen
"-Taille-N^o 13- ...", ersch. 1849/50



Wilhelm Camphausen
"Wie Herr Purzpichler ...", 1850



Wie Herr Jodocus Fröhler, der Poete, seinen schönsten Gedanken denkt.



Fragment eines Frieses am Tempel der Emancipation.



Andreas Achenbach
"Ernste und feste Haltung der Könige",
ersch. 1847/48



Andreas Achenbach
"Stran der Zeit", 1847/48



Die Auferstehung oder Reactions = Frühling im Herbst des Jahres 1848.

Ferdinand Schröder
"Die Auferstehung oder Reactions-Früh-
ling ...", ersch. 1848/49



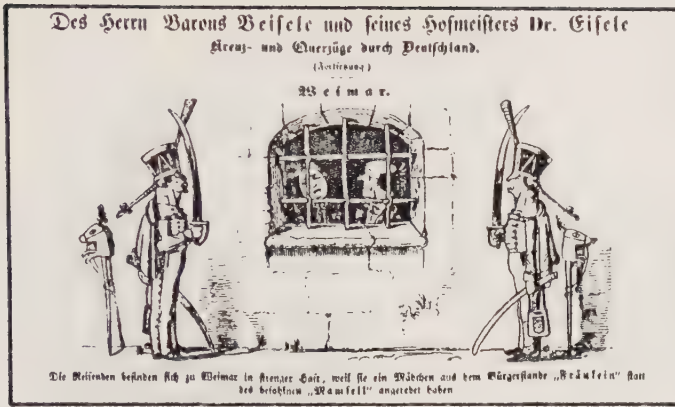
Ferdinand Schröder
"Reorganisation der Bürgerwehr ...",
ersch. 1848/49



Abb. 114, zu
S. 250

Der Staatshämorrhoidarius schließt die Acten und sendet sie zum Spruch ein. Die Untersuchung wird wegen Mangel an Beweis aufgehoben und Inquirent erhält einen Verweis quoad formalia.

Franz Pocci
"Der Staatshämorrhoidarius", ersch. 1846



Kaspar Braun
"Baron Beisele und Dr. Eisele",
ersch. 1847



Ferdinand Schröder
Illustration zu "Die Märzerrungen-
schaften", ersch. 1848/49



"Romanze", ersch. 1848



Andreas Achenbach
"Der deutsche David und der russische
Goliath", ersch. 1847/48

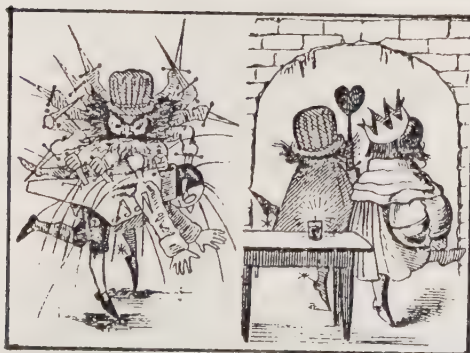


Illustration zu "Leonardo und Blandine",
ersch. 1846



Adolf Schrödter
"Die Wucherer", 1847



Grandville
"Herr Geier", ersch. 1842



Adolf Schrödter
"Die Waarenzähler", 1847

Abb. 121, zu
S. 260



Grandville
"Der Pfandstall", ersch. 1842

Abb. 122, zu
S. 260



Wilhelm Camphausen
"Herr und Frau Hirsch ...", ersch. 1849/50

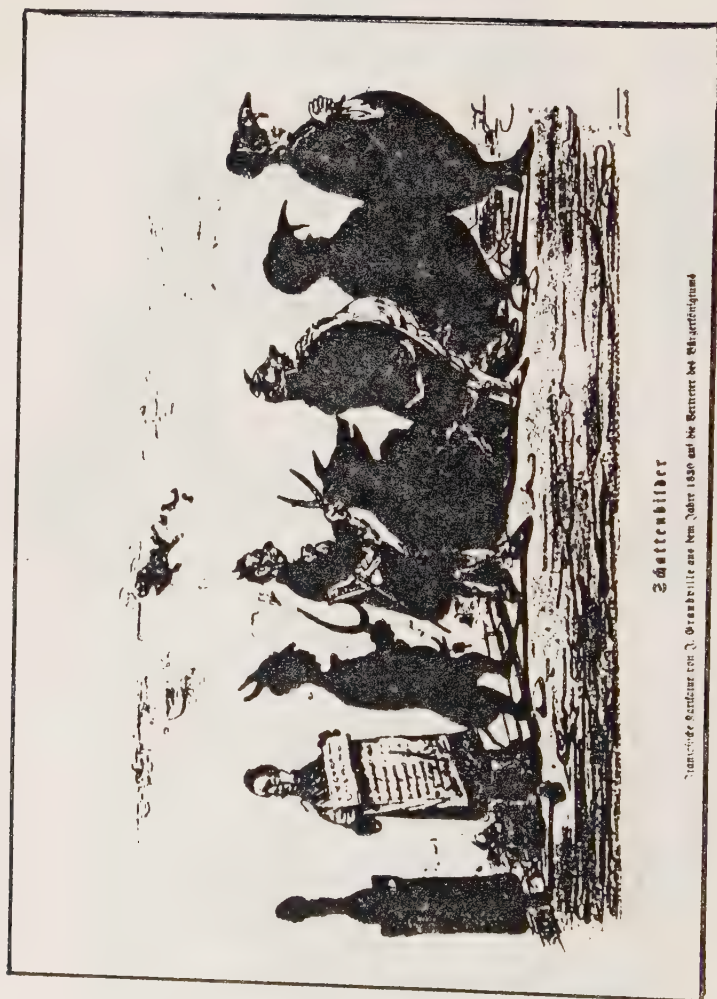


Grandville
aus: "Les Métamorphoses du Jour", ersch. 1829

Schlagschatten.



Wilhelm Camphausen
"Schlagschatten", ersch. 1847/48



Grandville
"Les Ombres portées", ersch. 1830



Henry Ritter
"Freiwillige Anleihe", ersch. 1848/49



Grandville
aus: "La Caricature", ersch. 1831



Andreas Achenbach
"Fries der Düsseldorfer Künstler", 1837



Abb. 129, zu
S. 266

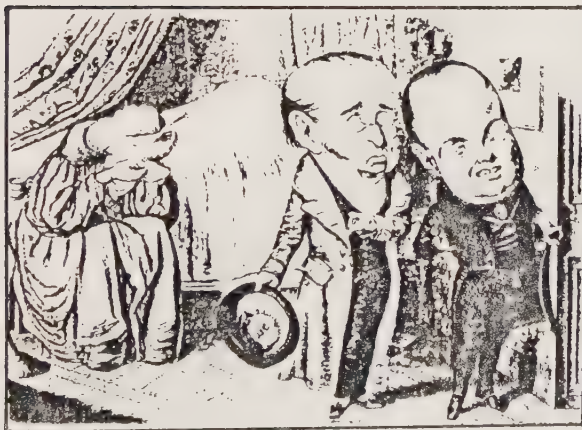
Benjamin
"Der Weg in die Nachwelt" (Ausschnitt)

Abb. 130, zu
S. 266

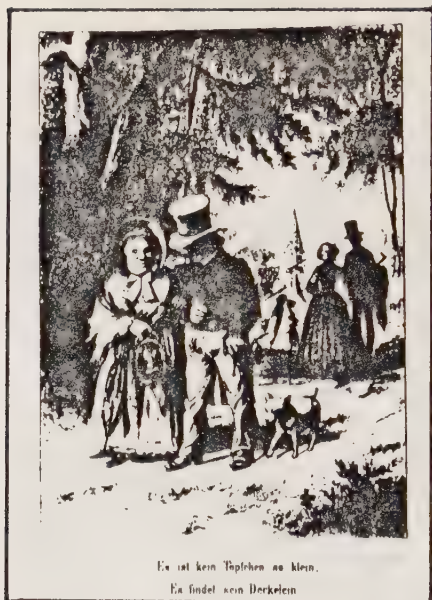


Andreas Achenbach
"Erinnerungen an den Düsseldorfer
Karneval 1842"

Abb. 131, zu
S. 267



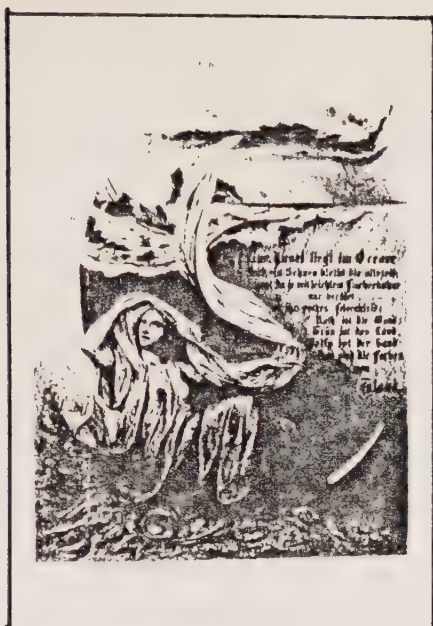
Grandville
"Die Ärzte", ersch. 1838



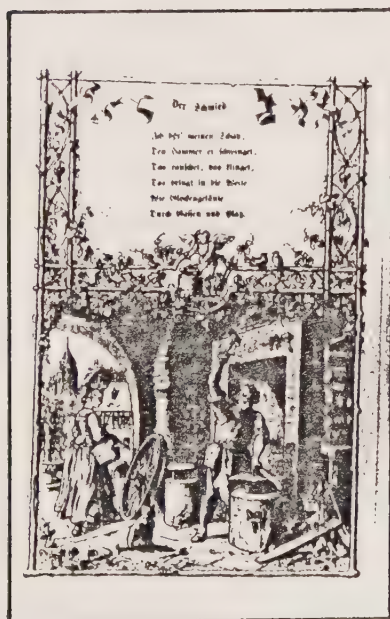
Wilhelm Camphausen
"Es ist kein Töpfchen so klein ...",
ersch. 1852



Gustav Siis
"Das Hühnornest", ersch. 1851



H. Becker
aus: "Neues Düsseldorfer Künstler-Album",
ersch. 1860



Wilhelm Camphausen
"Der Schmied", 1863

Lebenslauf und Ausbildungsgang

- 10.1.1951 : geboren in Unkel a. Rhein als Tochter von
Rudolf Dürholt (Bankbeamter) und Gisela Dürholt
geb. Hattingen
- 1.4.1957 : Aufnahme in die Katholische Volksschule a.d.
Helmholzstraße in Düsseldorf
- 21.2.1962 : Bestehen der Aufnahmeprüfung an der Städtischen
Luisenschule I (mathematisch-naturwissenschaft-
liches Mädchengymnasium) in Düsseldorf
- 17.5.1972 : Bestehen der Reifeprüfung am Städtischen Lise-
Meitner-Gymnasium (frühere Städtische Luisen-
schule I) in Düsseldorf
- WS 1972 : Aufnahme des Studiums an der Friedrich-Alexan-
der-Universität in Erlangen in den Fächern: Er-
ziehungswissenschaft, Kunstgeschichte und Mathe-
matik
- SS 1975 : Endgültige Fächerwahl: HF Kunstgeschichte, NFER
Erziehungswissenschaft und Archäologie
- ab SS 1976 : Beschäftigung mit dem zur Promotion eingereich-
ten Thema unter der Leitung von Herrn Prof. Dr.
W. Timofiewitsch
- Herbst 1979: Abschluß der vorliegenden Studie

